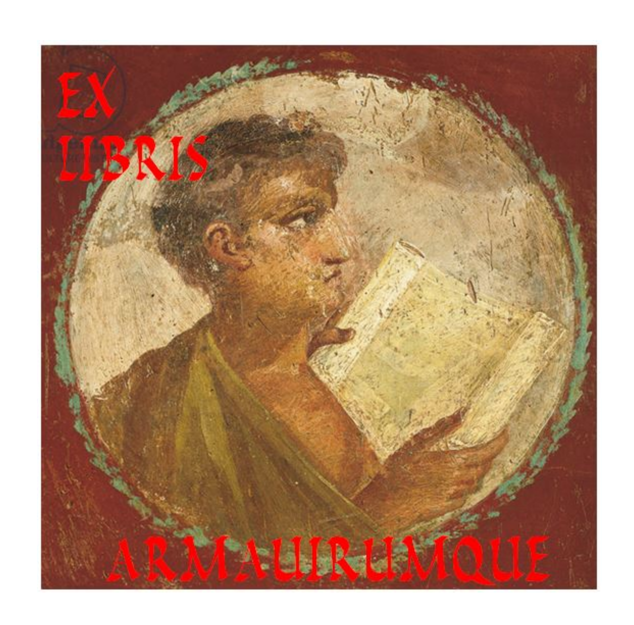
SOBRE LA COMPOSICION LITERARIA. SOBRE DINARCO

Dionisio de Halicarnaso

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 287



Asesor para la sección griega: CARLOS GARCÍA GUAL.

Según las normas de la B. C. G., las traducciones de este volumen han sido revisadas por DAVID HERNÁNDEZ DE LA FUENTE.

Sánchez Pacheco, 85, Madrid, 2001.
www.editorialgredos.com

Las introducciones, traducciones, notas, e índices han sido llevados a cabo por Guillermo Galán Vioque *(Sobre Dinarco, Primera carta a Ameo, Carta a Pompeyo Gémino* y *Segunda carta a Ameo)* y Miguel Á. Márquez Guerrero *(Sobre la composición literaria)*. Este trabajo se incluye dentro del Proyecto de Investigación PB 97-0442-C02-01 de la DGICYT.

Depósito Legal: M. 11891-2001.

ISBN 84-249-2290-5.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A.
Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 2001.

SOBRE LA COMPOSICIÓN LITERARIA

INTRODUCCIÓN

1. *La obra. Estructura y contenido*

Entre los años 30 y 29 a. C. Dionisio de Halicarnaso se instaló en Roma, donde ejerció como profesor de retórica. Conservamos su obra historiográfica[1] y, de sus escritos de retórica y crítica literaria, han llegado hasta nosotros ocho tratados y tres cartas. Se trata del conjunto retórico-literario más extenso de la Antigüedad debido a un autor. En el establecimiento de la cronología de sus obras, Bonner[2] y Usher[3] coinciden en establecer tres períodos; ambos sitúan el *Sobre la composición literaria (Comp.)* en el período medio, aunque divergen en las asignaciones de otra obras[4]. Por

[1] Dionisio de Halicarnaso, *Historia antigua de Roma,* introducción de Domingo Plácido, traducción y notas de Elvira Jiménez y Ester Sánchez, Madrid, 1984 (B.C.G. 73).

[2] S. F. Bonner, *The literary Treatises of Dionysius: a Study in the Development of critical Method,* Estrasburgo, 1907 (reimp. Amsterdam, 1969).

[3] *Dionysius of Halicarnassus. The critical Essays,* Cambridge (Mass.)-Londres, 1974, pág. XXVI.

[4] La agrupación de Usher *(ob. cit.,* 12) es la siguiente: a) período primero: *Sobre los oradores antiguos* y *Primera carta a Ameo;* b) período medio: *Sobre la composición literaria,* los dos primeros libros de *So-*

el contrario, Aujac y Lebel postulan que sus dos últimos trabajos importantes son *Comp.* y la segunda parte de *Demóstenes*[5]. Dionisio de Halicarnaso dedicó *Comp.* a su joven alumno de retórica Rufo Metilio como regalo de cumpleaños. Se trata de la obra retórica más importante de Dionisio y, de hecho, la única de la Antigüedad conservada que trata del orden de palabras y del ritmo en la prosa.

Dionisio siente la necesidad de justificar la elección del tema que va a tratar y nos ofrece dos razones. En primer lugar, elige un fenómeno de la *elocutio* porque la belleza y el agrado de la elocución son perceptibles para los jóvenes, como Rufo Metilio *(Comp.* 1, 7), mientras que el aprendizaje de los aspectos retóricos que afectan al contenido *(inuentio* y *dispositio)* es lento y difícil y requiere mayor experiencia vital y literaria *(Comp.* 1, 6). En segundo lugar, elige el tema de la composición a pesar de que la elección de las palabras le precede lógicamente porque, según Dionisio, no existía ningún tratado riguroso de ese asunto *(Comp.* 1, 9) y porque además la composición contribuye a la belleza y el agrado del discurso en mayor medida que la elección del vocabulario *(Comp.* 2, 6). Dionisio promete redactar para su destinatario un ensayo sobre la elección de las palabras como regalo en su siguiente cumpleaños, «para que tengas

bre la imitación, Demóstenes y la *Carta a Pompeyo;* c) período último: *Tucídides, Segunda carta a Ameo, Dinarco* y el tercer libro de *Sobre la imitación.*

[5] Basan su posición en la evolución de su pensamiento: con estos dos tratados Dionisio iniciaría una nueva estética, muy lejos del ideal literario aticista con bases estoicas de su primera época; además esta teoría hedonista e impresionista, iniciada en *Comp.*, sólo aparecería completa en la segunda parte de *Demóstenes,* que sería en realidad un complemento de *Comp.* (G. Aujac, M. Lebel, *Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques,* vol. I, París, 1978, pág. 27).

un tratamiento completo del ámbito de la elocución» *(Comp.* 1, 10).

Su forma didáctica le otorga un carácter de preceptiva, pues el autor pretende enseñar cómo deben disponerse las palabras para que la poesía y la prosa, tanto historiográfica como oratoria, sean bellas y agradables. La expresión técnica que Dionisio utiliza habitualmente *(sýnthesis onomátōn)* y que aparece en el título de la obra se ha traducido como «composición literaria» o «composición estilística», pues la traducción como «composición de las palabras» reduciría el alcance que tiene la expresión en *Comp.* y podría ser fácilmente malinterpretada. En su teoría sobre la composición, Dionisio no se limita a estudiar el orden de palabras, sino que define la *sýnthesis* como la disposición de las palabras en el *kôlon,* de los *kôla* en el período y de los períodos en el discurso *(Comp.* 2, 5). Como veremos más adelante, Dionisio considera que la composición es el factor decisivo en el ritmo de los metros, incluso en su carácter general; también establece tres tipos de composición y su clasificación le sirve como criterio para definir el estilo de poetas y prosistas. La estructura de la obra es la siguiente:

I. Proemio (1)

- 1. Dedicatoria (1, 1 - 1, 11)
- 2. Organización de la obra (1, 12)

II. Naturaleza de la composición (2 - 9)

- 1. Definición (2)
- 2. Elección de palabras y composición (3)
- 3. Efectos de la composición (4)
- 4. Crítica a teorías anteriores (4, 16 - 5)
    - A) Crítica a los estoicos (4, 16 - 4, 22)
    - B) Crítica a teoría que propugnan un orden de palabras «natural» (5)

5. Funciones de la composición (6 - 9)
   A) Material lingüístico, forma y cambios necesarios (6, 1 - 6, 3)
   B) Palabras (6, 4 - 6, 10)
   C) *Kôla* (7 - 9, 9)
   D) Períodos (9, 10 - 9, 11)

III. Objetivos y medios (10 - 20)
1. Generalidades: objetivos y medios (10 - 11)
2. Objetivos (12 - 13)
   A) Agrado (12)
   B) Belleza (13)
3. Medios (14 - 20)
   A) Eufonía en los elementos del lenguaje (14 - 16)
      a) letras (14)
      b) sílabas (15)
      c) palabras (16, 1 - 16, 4)
      d) representación de la belleza con letras, sílabas y palabras (16, 5 - 16, 19)
   B) El ritmo: naturaleza e influencia en la composición (17 - 18)
   C) Variación (19)
   D) Decoro (20)

IV. Tipos de composición (21 - 24)
1. Innumerables tipos que se agrupan en tres (21)
2. Composición austera: Píndaro y Tucídides (22)
3. Composición pulida: Safo e Isócrates (23)
4. Composición común (24)

V. Relación de poesía y prosa (25 - 26)
1. El ritmo en la prosa (25)
2. El encabalgamiento y la irregularidad en la poesía (26)

En todo el tratado, junto a *sýnthesis,* se utiliza ampliamente el término *harmonía;* Aujac y Lebel creen que este concepto sustituye a *sýnthesis* a partir del capítulo dedicado

al estudio de los tres tipos de composición[6]. Sin embargo, el fenómeno es más complejo, como se desprende de la siguiente tabla que resume las apariciones de ambos términos:

sección	*sýnthesis*	*harmonía*
I	4	0
II	18	14
III	23	7
IV	6	25
V	4	0

Los datos más relevantes parecen ser, en primer lugar, la ausencia de *harmonía* en la primera y última parte, es decir, en el proemio y la sección dedicada a las relaciones de poesía y prosa. En segundo lugar, el equilibrio entre los dos términos de la sección II (Naturaleza de la composición), que presenta un contenido general. Finalmente, el predominio de *sýnthesis* en la sección III (Objetivos y medios) y el de *harmonía* en la sección IV (Tipos de composición). Quizá estos datos puedan iluminar el proceso de ensamblaje de estudios parciales, previos e independientes, en un solo tratado, así como, la cronología relativa con respecto a la segunda parte del *Demóstenes,* lo que requeriría un análisis más detallado de lo permisible en una introducción de este tipo.

Frente a *sýnthesis,* que habitualmente se traduce por «composición» (retomando la traducción etimológica latina de *compositio), harmonía* evoca, por una parte, su sentido más antiguo en el campo semántico de la construcción y la carpintería y su traducción más natural es «ajuste» de las partes que forman un todo. Pero, por otra parte, están fuera

[6] G. Aujac, M. Lebel, *Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques,* vol. III, París, 1981, pág. 17.

de duda sus resonancias musicales en época de Dionisio; *harmonía* haría, pues, referencia a la línea melódica del lenguaje y tendría un sentido positivo («composición armoniosa»). Si tenemos en cuenta además que la teoría musical de Aristóxeno, cuya obra *Harmonica* estudia los modos de composición musical, es una de las fuentes más seguras de *Comp.*, parece natural que en la sección IV se utilice preferentemente *harmonía* para designar tres modos de composición literaria. Por último, el lector no podrá dejar de percibir que frecuentemente Dionisio utiliza *harmonía* como una simple variante estilística de *sýnthesis*. Así pues, quizá deberíamos concluir, como lo hizo Roberts con el inglés, que nuestra lengua carece de un término que pueda traducir apropiadamente todos los valores de *harmonía*. Hemos optado por traducirlo alternativamente por «ajuste» y «composición»[7].

El tratado se abre con una dedicatoria al joven Rufo Metilio, del que por otra parte nada sabemos, en forma de *genethliakón*. Sigue una justificación del tema elegido, comentada más arriba, y termina el capítulo con un sumario que explica la organización de la obra en cuatro secciones.

En la sección II (Naturaleza de la composición), se define la *sýnthesis* como la yuxtaposición de las partes de la oración *(Comp.* 2, 1) y se hace una breve digresión en la que se expone brevemente la historia de las teorías gramaticales sobre las clases de palabras. Pero inmediatamente se redefinen las funciones de la *sýnthesis*, que van más allá del simple orden de palabras: «Baste decir que el entrelazamiento y yuxtaposición de las partes (sean tres, cuatro o

---

[7] La traducción de *harmonía* por «composición» se justifica también porque este término tiene un sentido musical en las lenguas modernas, como ya advirtió Roberts.

cuantas sean) constituyen los llamados *kôla,* cuyo ajuste posterior completa los llamados períodos, que a su vez terminan el discurso entero» *(Comp.* 2, 4). A continuación Dionisio intenta demostrar que la composición contribuye a la belleza y al agrado de la literatura en mayor medida que la elección de palabras, para lo cual elige dos pasajes literarios, uno de Homero y otro de Heródoto, compuestos con un vocabulario humilde pero, sin duda, encantadores. En el capítulo 4, Dionisio realiza ejercicios de metaritmia que sirven de ejemplos de cómo la composición cambia el metro y, con ello, todo el carácter del pasaje; también cambia la composición de algunos pasajes en prosa para alterar con ello su forma discursiva. Pasa Dionisio a criticar las teorías sobre el orden de palabras anteriores a su tratado, tanto las mantenidas por los estoicos como las teorías gramaticales que propugnan un orden «natural». Los cuatro últimos capítulos de la sección II están dedicados a las funciones de la composición, que son tres: establecer qué componente se une a qué otro componente; conocer la forma de esos componentes; y determinar los cambios necesarios en esas formas. Dionisio aclara su teoría con un ejemplo tomado de la construcción; después de reunir el material con el que se va a construir, el albañil decide qué pieza se une a qué otra pieza; después, sobre qué lado se va a asentar; y, por último, si alguna pieza asienta mal, qué cambios hay que hacerle. Dionisio aplica esas tres funciones al ajuste de palabras, *kôla* y, de una manera menos desarrollada, períodos.

En la sección III (Objetivos y medios), Dionisio desarrolla su teoría sobre la composición literaria y aporta las verdaderas innovaciones en esta materia. Se establecen los objetivos de la composición, la belleza y el agrado. Aunque se limita su aplicación a la elocución, naturalmente se percibe una estética hedonista que se aparta no sólo de la con-

cepción didáctica de la literatura sino también de la estética aristotélica basada en el placer intelectual del conocimiento y el reconocimiento[8]. A continuación se enuncian los medios para conseguir esos fines: la melodía, el ritmo, la variedad y el decoro. De acuerdo con la naturaleza auditiva y casi musical de los objetivos y medios de la composición, se describen los fonemas *(Comp.* 14), las sílabas *(Comp.* 15) y las palabras *(Comp.* 16) desde el punto de vista de la eufonía. La belleza, según Dionisio, dependerá del ajuste armonioso de palabras, sílabas y letras. Bonner[9] señaló que, a partir de *Comp.* 15, 14, encontramos varios análisis de crítica literaria que merecen toda nuestra atención: por ejemplo, Dionisio explica la prolongación de las sílabas en *Il.* XVII 265 como un medio expresivo para reproducir el incesante ruido de las olas. Junto a la eufonía, los distintos ritmos infunden a la composición belleza, equilibrio, grandeza o, por el contrario, fealdad, desequilibrio y vileza. El análisis de los ritmos se lleva a cabo a partir de los pies simples, que son, según Dionisio, los de dos y tres sílabas *(Comp.* 17-18). Los dos capítulos siguientes se dedican respectivamente a la variedad y al decoro. En éste último, Dionisio nos ofrece su análisis de crítica literaria más penetrante[10]; se trata del pasaje de la Odisea que cuenta el castigo de Sísifo *(Od.* IX 593-596). En los dos primeros hexámetros, la composición refleja el peso de la piedra y el penoso esfuerzo de Sísifo con abundancia de monosílabos y bisílabos; sílabas largas;

[8] H. P. BREITENBACH, «The *De Compositione* of Dionysius of Halicarnassus considered with Reference to the *Rhetoric* of Aristotle», *Class. Philol.* 6 (1911), 163-179.

[9] S. F. BONNER, *ob. cit.,* 74.

[10] S. F. BONNER, *ob. cit.,* 75.

hiatos y encuentros de consonantes; etc. Por el contrario, cuando se describe la caída de la piedra, los monosílabos y bisílabos son raros; predominan las sílabas breves y no se producen hiatos ni encuentros de consonantes.

En la sección IV (Tipos de composición), se clasifican los tipos de composición. Los tipos extremos (composición austera y pulida) se definen antitéticamente; Dionisio reconoce a su vez la dificultad para precisar el carácter del tipo intermedio. En los capítulos siguientes, se describen los rasgos y se analizan ejemplos de la composición austera (Píndaro y Tucídides) y de la composición pulida (Safo e Isócrates). Por último, el tipo intermedio es tratado sucintamente; según Dionisio, carecería de forma propia, combinaría lo mejor de cado uno de los otros dos tipos (por eso es superior), y tendría su representante más cualificado en Homero.

En la sección V, Dionisio descubre la base sobre la que se relacionan la mejor poesía y la mejor prosa. Se han señalado las divergencias entre esta parte y la teoría de la composición desarrollada en las dos secciones anteriores. Abandonando su sistema de análisis y retomando una idea aristotélica (Arist., *Ret.* 1408b), Dionisio postula que la prosa poética debe contener secretamente ritmos propios de la poesía, pues no basta la composición para dotar de ritmo y melodía a una prosa que frecuentemente parte de palabras gastadas por el uso *(Comp.* 25, 7-15). Del mismo modo, la poesía puede parecerse a la prosa artística, si el poeta evita la coincidencia de los límites sintácticos y de los límites métricos, es decir, mediante el uso del encabalgamiento. El último capítulo del tratado *(Comp.* 26, 16) reitera la dedicatoria a Rufo Metilio. Su regalo será útil en la medida en que sus principios teóricos se acompañen con el ejercicio diario.

2. *Fuentes e influencia*

En términos generales, Dionisio reclama la originalidad de su tratado, porque antes nadie habría dedicado un estudio monográfico a la composición literaria y los tratamientos que le dedican los manuales serían insatifactorios *(Comp.* 1, 9). A pesar de esa reinvidicación, no faltan indicios que nos hacen pensar que el asunto había sido estudiado antes de que Dionisio escribiera su obra. Cuando Quintiliano aborda su estudio *(Inst.* IX 4), menciona a Dionisio de Halicarnaso pero también a Cicerón[11]. Por otra parte, Aujac y Lebel han llamado la antención sobre el hecho de que Dionisio no aluda a Filodemo de Gádara, quien medio siglo antes había polemizado contra los «eufonistas»[12], por anteponer en su crítica literaria la eufonía al sentido. Aujac y Lebel concluyen que, a partir de los fragmentos de Filodemo conservados, se debe considerar a Dionisio menos innovador de lo que él mismo pretende[13]. El carácter musical de la palabra, que tendría efectos irracionales en el alma, fue señalado ya por los pitagóricos. Por otra parte, las reflexiones sobre la eufonía remontan al origen mismo de la retórica y a Gorgias; tenemos noticias de su origen presocrático, pues se atribuye a Demócrito un tratado sobre la letras eufónicas y cacofónicas y otra sobre la belleza de las palabras.

Al margen de la alusión al *Crátilo* platónico, como inicio de los estudios etimológicos, las fuentes principales de Dionisio de Halicarnaso son Aristóteles y la escuela peripatética. Se cita a Aristóteles en la clasificación de las partes

[11] Sabemos que en tiempos de Augusto, Horacio escribió también sobre la composición y, quizá más tarde, el autor de *Sobre lo sublime*.

[12] Aristón de Quíos, entre otros.

[13] AUJAC-LEBEL, *ob. cit.*, 40.

de la oración[14]. Por otra parte, Dionisio aplica el principio aristotélico de atenerse al término medio tanto al estilo periódico *(Comp.* 9) como a la presencia de ritmo en la prosa *(Comp.* 25), para lo que se invoca la autoridad de Aristóteles, específicamente el libro tercero de la *Retórica*. El filósofo postula que la prosa debe tener ritmo pero sin adoptar la forma del verso (Arist., *Ret.* 1408b). Dionisio parece seguir ese principio cuando afirma *(Comp.* 25, 9-10):

> Como decía, un texto en prosa no puede asemejarse a la épica o a la lírica si no contiene algunos metros y ritmos entremezclados secretamente. Sin embargo, no conviene que parezca métrico y rítmico (pues será entonces un poema épico o lírico y se desprenderá absolutamente de su propio carácter), sino que basta sólo con que parezca eurítmico y bien medido. Pues así sería poético sin ser un poema épico y melódico sin ser poema lírico[15].

Sin embargo, no debe pasarnos desapercibida una diferencia señalada por Breitenbach: Aristóteles pretende establecer las diferencias de estilo entre prosa y poesía, mientras que Dionisio llama nuestra antención sobre la semejanza de

---

[14] Según Dionisio, Aristóteles, al igual que Teodectes, propugnaría una clasificación en tres categorías (nombre, verbo y conjunción). La coincidencia con Quintiliano, apunta a que se trata de una información procedente de los manuales de gramática, pues Aristóteles ofrece también clasificaciones en cuatro y ocho categorías (Arist., *Pol.* 1456b). Para la relación de Dionisio con las teorías gramaticales antiguas véase D. M. Schenkeveld, «Linguistic Theories in the Rhetorical Works of Dionsysius of Halicarnassus», *Glotta* 61 (1983), 67-94.

[15] Sobre la influencia de la doctrina peripatética del término medio sobre los escritos retóricos de Dionisio, véase S. F. Bonner, «Dionysius of Halicarnassus and the peripatetic Mean of Style», *Class. Philol.* 33 (1938), 257-266.

poesía y prosa[16]. Igualmente Dionisio parece conocer de primera mano las teorías de dos peripatéticos: Teofrasto, cuyo tratado sobre *El estilo* se cita, y Aristóxeno de Tarento, teórico de la música del s. IV a. C., cuya división de las letras en vocales y consonantes (según produzcan voces o ruidos) se recoge en *Comp.* 14, 2. Sobre todo, su doctrina rítmica, que se opone a los análisis simplistas de los métricos, ha debido ejercer una profunda influencia en la teoría de Dionisio[17]. Tampoco se puede descartar la influencia de los estudios musicales sobre melodía y ritmo de Aristóxeno en la teoría de los tres tipos de armonía de Dionisio. Por último, podemos ver cómo Dionisio se opone en algunos asuntos a la escuela peripatética. Si Aristóteles y Teofrasto resaltan la importancia de la elección de palabras bellas, Dionisio sitúa por encima la composición, que puede hacer bello un discurso con palabras humildes y sin belleza.

Dionisio de Halicarnaso conocía también los tratados dialécticos de la escuela estoica, en particular de Crisipo, y reconoce los méritos de esta escuela en los estudios de la elocución *(Comp.* 4, 19). Por el contrario, los ataques contra los epicúreos no proceden probablemente de un conocimiento de su filosofía, sino de un prejuicio erróneo que atribuía a la escuela epicúrea un desinterés total por el arte y que en época de Dionisio ya se había superado. De las citas de pasajes literarios se puede deducir que Dionisio utilizó ampliamente los comentarios de Homero y las antologías reunidas para ejemplificar los diferentes procedimientos es-

[16] H. P. BREITENBACH, *ob. cit.*, 175.

[17] Por ejemplo, la percepción de diferentes longitudes en los distintos tipos de sílaba larga, que lleva a postular la existencia de una «larga irracional», sílaba con vocal breve, pero trabada, de menor duración que la larga perfecta, pero que, precediendo a dos breves, puede formar un dáctilo en la épica.

tilísticos. Puesto que Dionisio ejercía como profesor de retórica, debemos suponer que mucha de la información que utiliza procedía de los manuales de gramática, música y retórica que circulaban por la Roma de Augusto.

La fama de Dionisio parece difundida ya desde la Antigüedad: sus teorías de la composición resuenan en Quintiliano, Plutarco, Hermógenes, etc. En época bizantina continúa la serie de autores que recogen sus ideas (Siriano, Sópatro, Psello, Planudes), así como en el Renacimiento (Bembo, Escalígero, Pico della Mirandola). En España, Dionisio de Halicarnaso ha ejercido notables influencias, por ejemplo, sobre la *Retórica eclesiástica* de Fray Luis de Granada y sobre las amonestaciones epistolares que Pedro de Valencia dedicó a Góngora; en esas cartas, Pedro de Valencia cita repetidamente el tratado *Sobre la composición literaria* de Dionisio de Halicarnaso, a quien pone como autoridad en materia de estilo, llegando a traducir el poema de Simónides citado en *Comp.* 26, 15. López Grigera apunta la influencia de Dionisio sobre Herrera: «En las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a Garcilaso de la Vega encontramos con frecuencia las ideas de Hermógenes, citadas o no, y las de Demetrio y Dionisio de Halicarnaso» [18]. También señala López Grigera que Vives «recomienda que la frase sea breve, sin exceso y en apoyo de la oscuridad que produce al excesiva brevedad de las sentencias, cita a Dionisio de Halicarnaso» [19].

---

[18] L. López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, 1994, pág. 83.

[19] L. López Grigera, *ob. cit.*, 88.

3. *El texto. Ediciones y traducciones*

El tratado *Sobre la composición literaria* nos ha llegado por dos manuscritos: el *Parisinus Graecus* 1741 *(P),* del siglo x, y el *Florentinus Laurentianus* LIX 15 *(F),* de finales del siglo x o principios del xi. Estos dos son los arquetipos de todos los manuscritos que han llegado hasta nosotros. Las divergencias de ambos son importantes y numerosas: frecuentes interversiones de términos, un estilo más retórico en *F* que en *P,* con presencia de partículas intensivas, sinónimos coordinados y expresiones que desarrollan las frases. Hay también diferencias a la hora de citar pasajes literarios: mientras *P* cita con más precisión los pasajes de autores antiguos (Heródoto, Tucídides, Isócrates, etc.), las formas dialectales de los poemas se conservan mejor en *F*. Junto a esos dos manuscritos, existen otros del siglo xiv y posteriores que contienen un epítome *(E),* de hecho, una mera yuxtaposición de largos pasajes del tratado, sin ofrecer un conjunto coherente. El texto de *E* se parece mucho al de *F* (salvo algunas coincidencias con *P),* pero no se ha abreviado a partir de *F*[20] sino a partir de un modelo suyo. Por último, disponemos de un manuscrito, al que se hace referencia como *Rhetor Graecus (R),* en el que se citan pasajes del tratado y cuyo texto es también muy similar al de *F*.

La edición crítica de H. Usener-L. Radermacher *(Dionysii Halicarnasei quae extant opuscula,* Leipzig-Stuttgart, 1899, reimp. 1965) mantiene una fuerte tendencia a seguir la lectura de *F,* entre otras razones porque la coincidencia de *E* y *R* con *F* le daba una apariencia de autoridad que no se cuestionó hasta que W. Rhys Roberts demostró que no debe se-

[20] Así se explican, por ejemplo, las omisiones de *F* no compartidas por *E*.

guirse sólo uno de los dos manuscritos, porque ambos presentan lecturas imposibles o absurdas en algunos lugares *(Dionysius of Halicarnassus. On Literary Composition,* Londres, 1910). A pesar de eso, la edición de Roberts sigue estando más cerca de *F* que de *P.* Ahora bien, G. Aujac-M. Lebel, en su edición relativamente reciente *(Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques,* vol. III, París, 1981), han invertido esa tendencia a otorgar a *F* la primacía textual. Postulan la mayor antigüedad de *P,* su carácter más cuidadoso y, en suma, su mayor cercanía al original. En resumen, ofrecen el texto de *P,* corregido teniendo en cuenta *F.*

Las traducciones más autorizadas son las que acompañan a las ediciones de Roberts y de Aujac-Lebel, ya citadas, y la de S. Usher *(Dionysius of Halicarnassus. Critical essays* I-II, Cambridge Mass.-Londres, 1974 y 1985); contamos también con dos traducciones españolas. La de V. Bécares Botas *(Dionisio de Halicarnaso. La composición literaria,* traducción, notas e introducción de V. Bécares Botas, Salamanca, 1983)[21], quien ofrece una versión valiosa, con una adecuada atención al sentido y a la forma del original griego. Bécares Botas basa su traducción en la edición de Usener-Radermacher, apoyándose a veces en la de W. Rhys Roberts. Nos advierte que, terminada su traducción, tuvo acceso a la edición de Aujac-Lebel. Como consecuencia en su traducción no se han tenido en cuenta lecturas del manuscrito *(P)* superiores frecuentemente a las del manuscrito *(F)*[22]. La versión de J. Pallí Bonet *(Dionisio de*

---

[21] Esta misma traducción ha sido publicada más recientemente junto con los tratados *Tucídides* y *La imitación (Dionisio de Halicarnaso. Tres ensayos de crítica literaria,* introducción, traducción y notas de V. Bécares Botas, Madrid, 1992).

[22] No se ha aprovechado la publicación del año 1992 para una revisión a partir de las lecturas de Aujac-Lebel; tampoco se ha adoptado el

Halicarnaso. Sobre la composición estilística, Barcelona, 1991) ofrece a doble página el texto griego y su traducción. De hecho, se reproduce por fotocomposición el texto de la edición de Les Belles Lettres, aunque sin su aparato crítico[23]. Además de eso, su dependencia casi absoluta de la traducción francesa aminora el valor de este trabajo.

4. *Notas sobre la presente traducción*

He seguido el texto establecido por G. Aujac y M. Lebel pero he tenido en cuenta también las demás ediciones autorizadas, especialmente la de Usener-Radermacher y la de Roberts. Los pasajes en los que me desvío de Aujac-Lebel son los siguientes:

	AUJAC-LEBEL	LECTURA ADOPTADA
1, 1	τιμιωτάτην	ἡδίστην καὶ τιμιωτάτην (USENER-RADERMACHER)
3, 9	Ποῦ δὴ	ποῦ δὲ (USENER-RADERMACHER)
3, 15	παρέσται	παρέξει H (texto de HERÓDOTO)
4, 3	[διφίλια]	[, ὑπό τινων δ' ἰθυφάλλια] (USENER-RADERMACHER)
4, 11	⟨καὶ⟩	- (USENER-RADERMACHER)

sistema de numeración de la edición francesa (capítulos y párrafos, frente a la forma habitual hasta entonces sólo con numeración de capítulos) que facilita sin duda la consulta del tratado.

[23] En la nota 17 de la página 21 se informa de que se ha tomado «como texto base la edición de Les Belles Lettres»; esta advertencia no justifica que se reproduzca el texto de la edición francesa con tan poco cuidado que las páginas pares de libro conserven también el número impar del original francés. Menos justificación merece que en IX 10 se elimine la partícula negativa (porque el traductor prefiere la frase afirmativa de la edición de USENER-RADERMACHER) pero se mantenga la paginación de la edición francesa y se deje el hueco vacío que ocupaba la partícula.

	Aujac-Lebel	Lectura adoptada
4, 18	ἀπεπλανήθησαν	ἀπεπλάγχθησαν (Usener-Radermacher)
9, 7	ἑρμηνείαν	ἁρμονίαν (Usener-Radermacher)
9, 8	ξυνίσταμαι	κἀξανίσταμαι (Usener-Radermacher)
9, 10	ταῦτα	τὰ δ' αὐτὰ (Usener-Radermacher)
9, 10	μὴ	- (Usener-Radermacher)
11, 2	πάθος	πίνον (Usener-Radermacher)
12, 5	ἀνομοίων	ὁμοιογενῶν (Usener-Radermacher)
12, 5	ὁμογενῶν	ἀνομοιογενῶν (Usener-Radermacher)
13, 1	ἢ ἐκ	με καὶ (Usener-Radermacher)
13, 2	πάθος	πίνον (Roberts)
14, 6	δεικνύναι	εἶναι (Usener-Radermacher)
14, 6	καὶ	- (Usener-Radermacher)
14, 12	περιστέλλει	περιστέλλεται (Usener-Radermacher)
14, 16	συνεχούσης τὸ πνεῦμα	συνηχούσης (Roberts)
14, 20	ἥρπε	εἷρπε (Usener-Radermacher)
15, 13	οἰκείως	οικκείας (Usener-Radermacher)
16, 1	μιμητικώτατα	μιμητικά (Usener-Radermacher)
18, 28	εὐγενῆ ἅμα	εὐγενὲς σῶμα (Usener-Radermacher)
19, 10	τὸ δέ ἀκριβέστερον	om. E F
19, 12	εὐροωτέραις	εὐκαιροτέραις (Usener-Radermacher)
20, 1	σχήμασιν	χρήμασιν (Usener-Radermacher)
20, 5	ἐπεὶ μυρία	μυρία ἄλλα ἐστὶν (Usener-Radermacher)
20, 5	αἰτία	ἂν (Usener-Radermacher)
22, 5	πραγματεῖαν	[πραγματεῖαν] (Usener-Radermacher)
22, 5	ἐπὶ τῇδ' οὐδεμίαν	ἐπιτήδευσιν (Usener-Radermacher)
22, 6	ἀγίστροφός	ἀντίρροπός (Usener-Radermacher)

	Aujac-Lebel	Lectura adoptada
22, 16	δύο μόρια	ὅρια (Usener-Radermacher)
22, 36	ῥᾷον γάρ ἐστι	ῥᾴδιον γὰρ ἔσται (Usener-Radermacher)

En nuestra traducción, los pasajes poéticos citados por Dionisio mantienen su división en líneas, aunque estrictamente no sean versos españoles; creemos que esa forma ayuda a su recepción como poesía.

BIBLIOGRAFÍA

G. AUJAC, M. LEBEL, *Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques,* vols. I y III, París, 1978 y 1981.

V. BÉCARES BOTAS, *Dionisio de Halicarnaso. La composición literaria,* traducción, notas e introducción de —, Salamanca, 1983 (= *Dionisio de Halicarnaso. Tres ensayos de crítica literaria,* introducción, traducción y notas de —, Madrid, 1992).

S. F. BONNER, *The literary Treatises of Dionysius: a Study in the Development of critical Method,* Estrasburgo, 1907 (reimp. Amsterdam, 1969).

—, «Dionysius of Halicarnassus and the peripatetic Mean of Style», *Classical Philology* 33 (1938), 257-266.

H. P. BREITENBACH, «The *De Compositione* of Dionysius of Halicarnassus considered with reference to the *Rhetoric* of Aristotle», *Classical Philology* 6 (1911), 163-179.

F. DONADI, «Il 'bello' ed il 'piacere' (osservazioni sul *De compositione verborum* di Dionigi d'Alicarnasso», *Studi Ital. di Filol. Class.* 79 (1986), 42-63.

D. GAGLIARDI, «Il dibattito retorico-letterario a Roma nel I secolo dell'Imperio», *Aevum* 44 (1966), 230-241.

U. GALLI, «L'Opera retorica di Dionigi D'Alicarnasso», *Studi Ital. di Filol. Class.* 19 (1912), 237-273.

G. P. GOOLD, «A Greek Professorial Circle at Rome», *Transact. and Proc. of the Amer. Philol. Assoc.* 92 (1961), 168-192.

G. A. KENNEDY, *A new History of classical Rhetoric,* Princeton (New Jersey), 1994.

L. LÓPEZ GRIGERA, *La retórica en la España del Siglo de Oro,* Salamanca, 1994.

J. PALLÍ BONET, *Dionisio de Halicarnaso. Sobre la composición estilística,* introducción, traducción y notas de —, Barcelona, 1991.

R. S. REID, «Dionysius of Halicarnassus's theory of compositional style and the theory of literate consciousness», *RhetR* 15.1 (1996), 46-64.

W. RHYS ROBERTS, *Dionysius of Halicarnassus. On Literary Composition,* Londres, 1910.

D. M. SCHENKEVELD, «Linguistic Theories in the Rhetorical Works of Dionysius of Halicarnassus», *Glotta* 61 (1983), 67-94.

L. SPENGEL, *Rhetores Graeci,* Leipzig, 1853-1856, reimp. 1966.

H. USENER, L. RADERMACHER, *Dionysii Halicarnasei quae extant opuscula,* Leipzig-Stuttgart, 1899, reimp. 1965.

S. USHER, *Dionysius of Halicarnassus. Critical Essays,* I-II, Cambridge (Mass.)-Londres, 1974 y 1985.

J. VAAHTERA, «Phonetics and euphony in Dionysius of Halicarnassus», *Mnemosyne* 50.5 (1997), 586-595.

SOBRE LA COMPOSICIÓN LITERARIA

«Yo también, hijo mío, te doy este regalo»[1] (como dice 1
la Helena de Homero cuando tiene a Telémaco de huésped),
al celebrar este cumpleaños, tu primer día de la edad adulta,
para mí la más agradable y apreciada de las fiestas. Pero ni 2
te envío una obra de mis manos, como Helena le dice al jo-
ven cuando le da el peplo, ni sólo para el momento de la
boda y el apropiado gozo de la novia[2], sino el producto y el 3
fruto de mi estudio y de mi mente, al mismo tiempo una ad-
quisición[3] para ti y un instrumento útil en todos los asuntos
de la vida que se tratan con discursos. Es la herramienta más
necesaria, si estoy en lo cierto, por igual para todos los que
se ejercitan en la oratoria pública, en cualquier edad y esta-
do en que se hallen, pero sobre todo para vosotros los jóve- 4
nes que acabáis de emprender su estudio, como tú, Rufo
Metilio, cuyo buen padre es mi más apreciado amigo.

Dos son las disciplinas que atañen a todas las clases de 5
discursos: la que trata de los pensamientos y la que trata
de las palabras. Podemos considerar que la primera de ellas

---

[1] *Od.* XV 125.

[2] Refección de *Od.* XV 126-127.

[3] Alusión al *ktêmà te es aieí* de Tucídides (I 22).

atañe más bien al ámbito del contenido y la segunda, al de la elocución[4]. Todos cuantos pretenden hablar bien se esfuer-
6 zan por igual en esos dos aspectos del discurso. Pero la ciencia que nos conduce a los contenidos y a la cordura en su tratamiento es lenta y ardua para los jóvenes; es más, no puede recaer en la edad de los imberbes. Cuando la inteligencia ha llegado a la madurez y la edad está disciplinada por las canas, su adquisición es más natural, pues es una edad que se enriquece constantemente con los muchos análisis de discursos y hechos, con las muchas experiencias y
7 suertes de sucesos propios y ajenos. Pero el gusto por la belleza de la elocución naturalmente florece también con la juventud, pues cualquier alma joven se conmueve por la gracia de la enunciación, al recibir para ello impulsos de algún
8 modo irracionales y como llenos de inspiración. Los jóvenes necesitan al principio una gran y sensata vigilancia y dirección, para que no digan

cualquier palabra que llegue
a una lengua inoportuna[5]

ni compongan a la ligera las primeras combinaciones de palabras que les salgan al paso, sino que elijan palabras puras y al mismo tiempo nobles y las ordenen con una compo-
9 sición que mezcle la dulzura con la majestad. Para esa parte de la retórica, la primera que deben ejercitar los jóvenes,

[4] La dicotomía forma/contenido es una herencia de la enseñanza de los sofistas, a la que se opuso, entre otros, Isócrates. Dionisio limita su estudio al ámbito de la forma y continúa de alguna manera los estudios de Teofrasto, frente a la tradición de Hermágoras dedicada la ámbito del contenido.

[5] Anón., *Poetae Melici Graeci (PMG)* 1020.

te ofrezco una canción por amor[6],

este trabajo sobre la composición literaria que se les ha ocu-
rrido a pocos de cuantos antiguos escribieron manuales de
retórica y dialéctica y que nadie ha elaborado con exactitud
y suficiencia hasta el presente, según creo. Si tuviera tiem- 10
po, publicaré para ti también otro escrito sobre la elección
de las palabras, para que tengas un tratamiento completo del
ámbito de la elocución[7]. Así pues, debes esperar ese trabajo 11
el año que viene por estas mismas fechas, si los dioses me
guardan sano e indemne y está predestinado que yo logre
ese objetivo. Pero ahora recibe el trabajo que mi genio pro-
tector me ha inspirado[8].

Los capítulos que me propongo exponer son los siguien- 12
tes: cuál es la naturaleza de la composición literaria y qué
fuerza tiene; qué pretende conseguir y cómo lo alcanza;
cuáles son sus variedades genéricas, cuáles son los rasgos
de cada una de ellas y cuál creo que es la más efectiva;
además, qué es ese componente poético, eufónico y dulce 13
en los oídos que acompaña naturalmente a la composición
de la prosa; cuál es la efectividad de una obra poética que
representa exactamente el lenguaje no poético y que, preci-
samente en esa representación, resulta exitosa; y por medio
de qué se alcanza cada uno de esos dos resultados[9]. De for- 14

---

[6] Filóx., *PMG* 833.

[7] Teofrasto dividió su tratado *Sobre el estilo* en dos partes: elección de palabras y composición, pero ya Aristóteles parece aludir a esa distinción *(Ret.* 1404b).

[8] Referencia al genio protector de Sócrates (Plat., *Ap. Sócr.* 31d).

[9] Dionisio se refiere con esos dos resultados al carácter poético de cierta prosa artística y a la semejanza de la poesía con la prosa *(Comp.* 25 y 26 respectivamente).

ma general, tales son los asuntos sobre lo que voy a hablar. Mi trabajo comienza aquí.

2 La composición es, como su mismo nombre indica, cier-
ta posición, unas junto a otras, de las partes de la oración, a
las que también se les llama elementos de la elocución.
Teodectes, Aristóteles y los filósofos de aquel tiempo lleva-
ron su número a tres y consideraron que nombres, verbos y
2 conjunciones eran las partes de la oración[10]. Sus sucesores,
sobre todo los líderes de la escuela estoica, separaron su nú-
mero hasta cuatro y separaron los artículos de las conjun-
ciones. Más tarde, los siguientes dividieron los nombres
comunes de los demás nombres y mostraron que las partes
eran cinco. Otros además, desligando los pronombres de los
3 nombres hicieron de ése el sexto elemento. Además los que
separaron los adverbios de los verbos, las preposiciones de
las conjunciones y los participios de los nombres comunes,
y los que añadieron algunas otras separaciones aumentaron
el número de las partes de la oración. Hablar de ellas nos
llevaría mucho tiempo[11].

4 Baste decir que el entrelazamiento y yuxtaposición de
las partes (sean tres, cuatro o cuantas sean) constituyen los
llamados *kôla* cuyo ajuste[12] posterior completa los llamados
5 períodos, que a su vez terminan el discurso entero. Las fun-
ciones de la composición son: poner las palabras unas junto

---

[10] Traducimos las expresiones griegas, que literalmente dicen «las partes del discurso» o «las partes primarias de la expresión», por «las partes de la oración» puesto que esta ha sido la forma que históricamente ha prevalecido como término técnico. En *Comp.* la mayoría de las veces la expresión significa simplemente «palabras».

[11] Sobre la relación de Dionisio con las teorías gramaticales griegas y romanas véase D. M. Schenkeveld, «Linguistic Theories in the Rhetorical Works of Dionysius of Halicarnassus», *Glotta* 61 (1983), 67-94.

[12] Sobre la alternativa *sýnthesis/harmonía*, véase en la Introducción § 1, «Obra. Estructura y contenido».

a otras de la manera debida; conferir a los *kôla* la composición conveniente; y distribuir bien el discurso entero en períodos.

Aunque ocupa el segundo lugar entre los estudios sobre 6
el ámbito de la elocución, al menos según el orden lógico (pues por su naturaleza la elección de palabras le precede y se presupone), en los discursos, la composición ofrece mayor agrado, persuasión y efectividad que aquélla. Que a na- 7
die parezca paradójico si, a pesar de que existen numerosos y grandes estudios sobre la elección de palabras, que han suscitado un gran debate entre filósofos y oradores, la composición, que ocupa el segundo lugar según el orden lógico y no ha recibido ni con mucho la misma consideración que aquélla, tiene una fuerza y un poder tan grandes que supera todos los logros de la elección y prevalece sobre ella[13]. Por 8
el contrario piénsese que también en las demás artes, cuantas utilizan diversos materiales y a partir de ellos forman un producto complejo, como la construcción, la carpintería, la decoración y las semejantes, los poderes de la composición van detrás de los de la elección por orden lógico, pero van delante por su virtud. De modo que no es raro pensar que 9
también al discurso le ocurre lo mismo. Pero nada nos impide presentar pruebas de lo expuesto, para que no parezca que aceptamos sin dudas argumentos discutibles.

Pues bien, toda elocución con la que damos a conocer 3
los pensamientos es o bien métrica o bien amétrica. Cada una de esas dos formas, si tiene una composición bella, puede hacer bellos tanto el verso como la prosa. Pero cuando resulta que la composición parece como si se arrojara sin

[13] Para los sofistas y peripatéticos la elección de las palabras era el elemento fundamental de la elocución. Contra esa posición establecida Dionisio reacciona al considerar más importante la composición.

2 cuidado, se destruyen incluso las ideas aprovechables. De
este modo muchos poetas y prosistas, filósofos y oradores,
que cuidadosamente eligieron palabras muy bellas y ade-
cuadas al contenido pero que les confirieron una composi-
ción al azar y malsonante, no obtuvieron nada bueno de su
3 trabajo. Pero otros, tomando palabras desdeñables y humil-
des pero ordenándolas de una manera agradable y prodigio-
sa, invistieron su discurso de seducción. Puede pensarse que
la composición se relaciona con la elección de una manera
semejante a como lo hacen las palabras con los pensamien-
4 tos. Pues igual que no se obtiene ningún provecho de una
idea útil si no se le confiere el ornato de un vocabulario be-
llo, así también en este punto es inútil encontrar unas pala-
bras puras y elegantes [14] si no se la inviste del ornato conve-
niente de la composición.

5 Pero para que no parezca que mantengo una afirmación
indemostrable, intentaré mostrar con hechos por qué razo-
nes creo que la composición es una disciplina superior y
más completa que la elección de palabras. Para ello, anali-
6 zaré unos pocos pasajes elegidos de verso y prosa. De los
poetas tomemos a Homero y a Heródoto, de los prosistas,
pues basta con ellos para hacerse una idea de los demás.

7 En Homero aparece Odiseo hospedado en casa del por-
quero, a punto de desayunar muy de mañana, como acos-
tumbraban los antiguos. Entonces se les presenta Telémaco,
que regresa de su viaje al Peloponeso. Son sucesos menores
8 de la vida, pero muy bien expresados. ¿En qué consiste la
excelencia de la enunciación? Citándolos, los versos mis-
mos lo mostrarán:

---

[14] La pureza del lenguaje y la claridad eran puntos fundamentales de la teoría estilística griega y romana. Para Teofrasto, la pureza caracteriza el estilo superior (G. A. Kennedy, *A new History of classical Rhetoric*, Princeton [New Jersey], 1994, págs. 84-87).

Allí en la cabaña Odiseo y el divino porquero
con el fuego encendido preparaban el desayuno al alba,
después de mandar a los guardas con las piaras de cerdos.
Alrededor de Telémaco movían la kôla los perros ladradores
y no le ladraban al acercarse. Percibió el divino Odiseo
que los perros movían la kôla y oyó el ruido de las pisadas.
Al punto habló a Eumeo, que estaba cerca:
«Eumeo, seguro que un compañero tuyo viene hacia aquí
o algún otro conocido, puesto que los perros no ladran
sino que mueven la kôla y oigo el ruido de pasos».
Todavía no había dicho la frase entera, cuando su hijo
se detuvo en la puerta. Sorprendido se levantó el porquero,
de sus manos cayeron las jarras con las que estaba
mezclando el brillante vino. Fue al encuentro de su señor;
le besó la cabeza, los dos bellos ojos
y ambas manos. Abundante llanto le caía[15].

Bien sé que todo el mundo atestiguaría que ese pasaje 9
atrae y encanta los oídos y que no tiene una categoría menor
que ninguno de los versos más agradables. Pero ¿de dónde
nace su poder de persuasión y por qué es así? ¿Por la elec-
ción de las palabras o por la composición? Nadie diría que 10
por la elección, creo, pues todo el pasaje está trenzado con
las palabras más sencillas y humildes, las que utilizaría es-
pontáneamente un campesino, un marinero, un obrero ma-
nual o cualquiera que no le dedicase ningún tiempo a hablar
bien. Así, si se deshace el metro, el mismo pasaje parecerá 11
vulgar y despreciable. Pues no presenta ni metáforas nobles
ni metonimias ni catacresis[16] ni palabras figuradas, ni raras,

[15] *Od.* XVI 1-16.

[16] La catacresis es definida por el DRAE como «tropo que consiste en dar a una palabra sentido traslaticio para designar una cosa que carece de nombre especial; *v. gr.:* la hoja de la espada». CICERÓN *(Or.* 94) remite a

12 ni extranjeras ni neologismos. Así pues, ¿qué queda sino la
composición para atribuirle la belleza de su enunciación?
Los pasajes así son innumerables en Homero, como todo el
mundo sabe. Pero me basta sólo con éste porque hablo a tí-
tulo de recuerdo.
13 Pasemos ahora al lenguaje en prosa y examinemos si le
sucede lo mismo, de modo que, a partir de contenidos y pa-
labras pequeños y vulgares pero bellamente ordenados, re-
14 sulten grandes gracias. Aparece en Heródoto un rey de los
lidios, al que él llama Candaules y los griegos, ⟨Mirsilo, se-
gún afirma⟩. Estaba enamorado de su esposa y, a pesar de
ello, creyó conveniente que uno de sus amigos viera desnu-
da a su mujer. Éste rehusaba para no verse en la necesidad
pero, como no convencía al rey, se aguantó y la vio desnu-
da. El asunto no es que sea majestuoso ni apto para hacer un
bello discurso, sino más bien bajo, peligroso y más cercano
a la indecencia que a la belleza. Pero se nos cuenta muy há-
15 bilmente y resulta mejor oír el relato que ver el suceso. Para
que nadie sospeche que el lenguaje motiva el placer de la
dicción, cambiando sus rasgos dialectales al ático y sin nin-
guna otra modificación, citaré el diálogo como aparece:

> «Giges, me parece que no me crees cuando te hablo de la hermosura de mi mujer, pues resulta que los oídos son para los hombres menos fidedignos que los ojos. Procura verla desnuda». Pero él dijo gritando: «Señor, ¿qué malsano discurso pronuncias, ordenándome ver a mi señora desnuda? Con la túnica, la mujer se desnuda al mismo tiempo del pudor. Antiguamente los hombres descubrieron los principios de la belleza moral, de los que hay que aprender. Uno de ellos dice que cada uno mire a lo suyo. Yo estoy convencido de que ella es la mujer más bella de todas y te

---

Aristóteles (*Pol.* 1457b y *Ret.* 1406b) para precisar el significado de catacresis.

ruego que no me pidas algo ilícito». Con estas palabras se resistía uno pero el otro le contestó lo siguiente: «Confía, Giges, y no tengas miedo de que yo te diga esto para ponerte a prueba ni de que mi mujer te ocasione algún daño. Pues, ante todo, yo maquinaré de modo que ni se entere de que la has visto. Te llevaré a la habitación en la que nos acostamos y te podré detrás de la puerta abierta. Después de que yo haya entrado, vendrá también mi mujer a acostarse. Cerca de la entrada hay un asiento, sobre el que pondrá una a una las prendas que se vaya quitando y dará la ocasión de que la veas con mucha tranquilidad. Cuando vaya del asiento a la cama y te dé la espalda, entonces procura salir por la puerta sin que te vea». Como no podía evitarlo, Giges se mostró dispuesto a hacerlo [17].

Nadie podría decir ahora tampoco que el valor y la ma- 16
jestuosidad de las palabras han hecho que la expresión fuese hermosa. Son palabras descuidadas y sin elegir, tal como la naturaleza las hizo signos de las cosas [18]. Pues posiblemente
no convenía utilizar otras más elevadas, sino que es necesa- 17
rio que, cuando uno se expresa con las palabras más propias y adecuadas, éstas no sean de ningún modo más majestuosas que los pensamientos. El que quiera podrá saber que no hay nada majestuoso ni excelente en esas palabras cambian-
do únicamente la composición. En ese autor, hay muchos 18
pasajes así, de los que se deduce que el poder persuasivo de la enunciación no se basa en la belleza de las palabras, sino en su conjunción. Sobre este asunto, lo dicho es suficiente.

Para que se perciba mucho mejor cuánta fuerza tiene la 4
composición en la poesía y en la prosa, tomaré algunos pasajes cuyo mérito no se discute; cambiando su composición,

[17] Heród., I 8-10.

[18] Dionisio adopta la concepción del lenguaje como *phýsis* frente a *thésis*, tal como aparece en el *Crátilo* platónico y postularon los estoicos.

2 haré que verso y prosa se muestren distintos. Tomemos en primer lugar los siguientes versos de Homero:

como sujeta la balanza una honesta hilandera
y, con la pesa y la lana a un lado y otro, la levanta
buscando el equilibrio, para llevar a sus niños un indecente
[salario[19].

Ese metro heroico es el hexámetro cabal, que avanza
3 con pie dáctilo. Cambiaré la composición de esas mismas palabras y haré que las mismas líneas sean tetrámetros en lugar de hexámetros, prosodíacos[20] en lugar de heroicos, del modo siguiente:

como sujeta una honesta hilandera la balanza,
y, a un lado y otro con la lana y la pesa, la levanta
buscando el equilibrio, para un indecente salario llevar a
[sus niños.

Así son los llamados priapeos, [por algunos itifálicos,] como los versos siguientes:

No como un profano, sacerdotes del joven Dioniso,
también yo, por su gracia, vengo iniciado en los misterios[21].

4 Tomaré de nuevo otras líneas homéricas y, sin añadirles ni quitarles nada, únicamente transformando su composi-

[19] *Il.* XII 433-435.

[20] Se trata de un tetrámetro cataléctico en el que el dímetro se forma con un jónico y un coriambo.

[21] El priapeo es un metro yámbico o trocaico. Hefestión atribuyó estos versos a Euforión, contemporáneo de Calímaco y maestro de Aristófanes de Bizancio.

ción, les conferiré otra clase de metro, el denominado tetrámetro jónico[22]:

Así él delante de los caballos y del carro yacía tendido,
rechinando los dientes, agarrando el polvo ensangrentado[23].

Así él delante de los caballos y del carro yacía tendido,
el polvo ensangrentado agarrando, rechinando los dientes.

Los sotadeos[24] son como los versos siguientes:

Allí sobre lo alto de las piras los cadáveres yacían
en tierra extraña, dejando huérfanos los muros
de la sagrada Hélade y el seno del hogar patrio,
la amable juventud y el bello rostro del sol.

Podría mostrar todavía muchas formas diferentes de 5
metros que se superponen al heroico y mostrar que lo mis-
mo sucede con casi todos los demás metros y ritmos, de
modo que, si la elección de palabras permanece sin cambio
y se muda sólo la composición, cambian de medida los me-
tros y con ellos varían la forma, el estilo, el carácter, el sen-
timiento y todo el valor de los versos. Pero entonces me ve- 6
ré obligado a tratar unas cuantas especulaciones, de las que
algunas son muy poco conocidas. Muchas veces y sobre to-
do en tales asuntos, estaría bien citar los siguientes versos
de Eurípides:

no te
metas en sutilezas, alma mía;

---

[22] Este tetrámetro se basa en el jónico mayor o menor; admite diversas sustituciones y puede ser cataléctico.

[23] *Il.* XIII 392-393.

[24] Este verso se basa en el pie jónico y es cataléctico.

¿por qué piensas desmesuras? Si no es que buscas
la vanagloria entre tus semejantes[25].

7 Así pues, me parece bien dejar esos asuntos por ahora. El que quiera puede ver que también a la prosa le puede ocurrir lo mismo que a la poesía, cuando permanecen las
8 palabras pero se varía su composición. Tomaré de Heródoto el principio de su *Historia,* puesto que lo conoce la mayoría, cambiando sólo sus rasgos dialectales[26]:

> Creso era lidio de linaje, hijo de Aliates y señor de los pueblos de más acá del río Halis, que fluye desde el mediodía, entre sirios y paflagonios y desemboca hacia el Bóreas, en el llamado ponto Euxino[27].

9 Cambio la composición de ese pasaje y obtendré no ya una forma discursiva e histórica, sino más bien directa y forense[28]:

> Creso era hijo de Aliates, de linaje lidio y señor de los pueblos de más acá del río Halis, el cual fluye desde el mediodía, en medio de sirios y paflagonios, y va a dar al llamado ponto Euxino, hacia el Bóreas.

10 Puede parecer que esos rasgos no se alejan mucho de los que tiene el siguiente pasaje de Tucídides:

[25] EURÍP., *Fr.* 924 NAUCK.

[26] AUJAC y LEBEL consideran que el cambio dialectal implica otros cambios en la melodía y el ritmo; parece pues que Dionisio entra en contradicción con la teoría que pretende sostener.

[27] HERÓD., I 6.

[28] Los diversos tipos de períodos en la prosa aparecen en DEMETR., *Eloc.* 19-20.

> Epidamno es una ciudad a la derecha del que entra en el golfo Jónico. Son sus vecinos los bárbaros taulantios, de raza ilírica.

De nuevo, mudaré el pasaje y le conferiré otra forma del 11
modo siguiente

> «Hijo de Aliato era Creso, de linaje lidio, de los pueblos de más acá del río Halis era señor. Del río que fluye desde el mediodía en medio de sirios y paflagonios y desemboca hacia el Bóreas, en el llamado Ponto Euxino».

Esta forma de composición es propia de Hegesias, mezquina, innoble, blanda. Este autor es el pontífice de esas naderías al escribir cosas como éstas:

Después de una fiesta buena, otra hacemos buena.
De Magnesia la grande soy, de Sípilo.
Pues no poco escupió Dioniso en el agua de los tebanos:
[dulce es pero vuelve loco.

Basten estos ejemplos, pues creo que se ha dejado sufi- 12
cientemente claro lo que me había propuesto: que más fuerza tiene la composición que la elección de las palabras. Creo que no se equivocaría quien comparara la composición con la Atenea homérica, pues la diosa hace que Odiseo, siendo el mismo, tenga una apariencia cada vez distinta, unas veces lleno de arrugas, pequeño y repugnante:

parecido a un miserable pobre y a un viejo[29].

otras veces tocándolo de nuevo con la misma varita:

---

[29] *Od.* XVI 273 = XVII 202 = XVII 337 = XXIV 157.

hizo que pareciese más alto y más ancho y que de su cabeza cayeran rizados cabellos, semejantes a la flor del jacinto[30].

La composición, tomando las mismas palabras, hace que
los pensamientos parezcan unas veces feos, pobres y humil-
13 des y otras veces, sublimes, ricos y bellos. Ésta es, en suma,
la principal diferencia entre un poeta y otro poeta, entre un
orador y otro orador: disponer las palabras hábilmente.
14 Casi todos los autores antiguos le dedicaron mucho es-
fuerzo y, por eso, son bellas su poesía épica, su poesía lírica
y su prosa; no así sus sucesores, exceptos unos pocos. Des-
pués, con el tiempo, su estudio se descuidó por completo y
nadie creía que fuera necesaria ni que contribuyera a la be-
15 lleza literaria. Así nos legaron obras tales que nadie es capaz
de leer hasta el final; me refiero a Filarco, Duris, Polibio,
Psaón, Demetrio de Calatis, Jerónimo, Antígono, Herácli-
des, Hegesianacte y otros innumerables[31]. Si quisiera decir
el nombre de todos ellos, «me faltaría tiempo» en un día[32].
16 ¿Por qué nos deben asombrar esos autores, cuando tam-
bién los que profesan la filosofía y los que publican ma-
nuales de dialéctica son tan penosos en la composición lite-
17 raria que da vergüenza incluso citarlos? Basta como prueba
de mi razonamiento recurrir a Crisipo el estoico (pues no
me atrevo a ir más allá). Nadie de los que merecen nombre
y fama ha escrito una manual de dialéctica más riguroso que
él, pero nadie ha publicado tratados con peor composición.
18 Sin embargo, algunos de esos autores pretendieron tratar se-
riamente ese aspecto, en la idea de que era necesario para la
literatura, y escribieron algunos manuales sobre el orden de

---

[30] *Od.* VI 230-231 = XXIII 157-158.

[31] Historiadores helenísticos cuyas obras se han perdido, salvo en el caso de Polibio.

[32] Referencia a Demóstenes (XVIII 296).

las partes de la oración[33]. Pero todos erraron lejos de la verdad y «ni en sueños»[34] vieron qué es lo que hace agradable y bella la composición.

Así pues, cuando me decidí a tratar ese asunto, investi- 19
gué si habían dicho algo sobre ello mis predecesores, sobre todo los filósofos estoicos, porque sé que han prestado mucha atención al ámbito de la elocución (hay que decir la
verdad en su honor). Pero descubrí que, en ningún sitio, 20
ninguno de los que gozan de fama había dicho nada, ni por extenso ni sucintamente, sobre el trabajo que yo me he propuesto. Pues los dos tratados que Crisipo[35] nos ha dejado con el título de *Sobre el orden de las partes de la oración* no atañen a la investigación retórica sino a la dialéctica,
como saben los que los han leído. Tratan del valor del orden 21
de las proposiciones, verdaderas y falsas, posibles e imposibles, admisibles e inadmisibles, ambiguas y otras por el estilo, y no aportan ninguna ayuda ni utilidad para la oratoria pública, al menos en cuanto al agrado y la belleza de la enunciación, que deben ser los objetivos de la composición. Renuncié a ese trabajo y, concentrándome en mí mismo, consideraba si podría encontrar algún punto de partida natural, puesto que ese principio parece ser el más válido para cualquier asunto e investigación[36].

---

[33] Se refiere al orden de palabras.

[34] Aujac y Lebel señalan que la expresión «ni en sueños» se encuentra en Eurípides *(Fr.* 107 Nauck) y Herondas (1, 11); puede añadirse que debió de ser una locución muy difundida, puesto que aparece cinco veces en la *Antología Palatina* (Calímaco, V 23; Filodemo, V 25; Rufino, V 76; Leónidas, IX 344; y Estratón, XII 191).

[35] Sobre este pasaje cf. K. Barwick, *Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetoric,* Berlín, 1957.

[36] Punto de partida característico del estoicismo como señala Diógenes Laercio (VII 55).

22 Me dediqué a algunas especulaciones y me pareció que el asunto iba por buen camino. Pero cuando comprendí que ese camino me llevaba a un lugar distinto del que me
23 había propuesto y era necesario ir, renuncié. Nada impide, igualmente, que mencione esa investigación y decir las causas por las que la dejé, para que nadie crea que la dejé de lado por ignorancia y no por libre elección.

5 Me parecía a mí que se debía seguir a la naturaleza lo más posible y ajustar la palabras tal como la naturaleza
2 quiere[37]. Por ejemplo, creía que se debían poner los nombres delante de los verbos (pues aquéllos muestran las causas y éstos, lo sucedido, y naturalmente la sustancia precede a los accidentes), como en los siguientes versos homéricos:

del hombre háblame, Musa, del errabundo[38],

y

La cólera canta, diosa[39],

y

el sol se levantó dejando...[40]

y otros versos semejantes, en los que los nombres van de-
3 lante y siguen los verbos. El razonamiento era persuasivo pero me parecía que no era verdadero. Al menos, se pueden proporcionar otros ejemplos del mismo poeta que están or-

[37] Se observa en este pasaje el principio estoico de *naturam sequi*, tal como lo encontramos en Cicerón y Séneca, y fue llevado incluso a la sintaxis por Apolonio Díscolo *(Sint.* 13).

[38] *Od.* I 1.

[39] *Il.* I 1.

[40] *Od.* III 1.

denados al revés y no son menos bellos ni persuasivos; éstos 4
son algunos:

Escúchame, hija de Zeus portador de la égida, la invenci-
[ble[41],

y

Decidme ahora, Musas, que las mansiones olímpicas po-
[seéis[42],

y

acuérdate de tu padre, Aquiles semejante a los dioses[43].

En esos versos, los verbos preceden y los nombres siguen y nadie les puede censurar su orden por desagradable.
Además me parecía que era mejor colocar los verbos de- 5
lante de los adverbios, puesto que por naturaleza lo que se hace o padece es anterior a sus circunstancias (me refiero al modo, lugar, tiempo y similares), a las que llamamos adverbios; recurramos a los siguientes ejemplos:

golpeaba por todos lados y de ellos se levantó un horrible
[gemido...[44]

cayó de espaldas y el alma exhaló...[45]
se reclinó hacia atrás y la copa se le cayó de la mano[46]

---

[41] *Il.* V 115 = *Od.* IV 762 = *Od.* VI 324.
[42] *Il.* II 484.
[43] *Il.* XXIV 486.
[44] *Il.* XXI 20.
[45] *Il.* XXII 467.
[46] *Il.* XXII 17.

En todos esos versos los adverbios están colocados des-
6 pués de los verbos. Esta hipótesis es tan persuasiva como la
primera pero no es más verdadera que ella, porque presen-
tan el orden contrario los siguientes versos de Homero:

arracimados vuelan sobre las flores primaverales[47]

hoy Ilitía, la que asiste en los partos, sacará a la luz a un [hombre[48]

¿Acaso esos versos son peores porque los verbos siguen
7 a los adverbios? Además pensaba también que se debía pro-
curar atentamente que lo anterior en el tiempo apareciese
antes también en el orden, como en los siguientes versos:

primero tiraron hacia atrás del cuello, las degollaron y las [desollaron[49]

y

silbó el arco, la cuerda restalló y saltó la flecha[50]

y

luego la princesa tiró la pelota a una criada
falló el tiro y la arrojó a un profundo remolino[51]

8 Por Zeus que sí, diría alguien, si no hubiera también
otros muchos versos que no están ordenados así y no son
menos bellos que esos:

---

[47] *Il.* II 89.
[48] *Il.* XIX 103-104.
[49] *Il.* I 459 = II 422.
[50] *Il.* IV 125.
[51] *Od.* VI 115-116.

le golpeó, levantándola, con una rama de encina que dejó
[al cortar la leña[52].

Pues sin duda la acción de levantar el arma es anterior a la acción de golpear; y también el siguiente verso:

golpeó poniéndose cerca y el hacha cortó los tendones
del cuello[53].

Pues sin duda al que va a impulsar el hacha contra los
tendones del toro conviene ponerse cerca de él. Además 9
estimaba conveniente colocar los nombres delante de los epí-
tetos; los nombres comunes, de los otros nombres; los pro-
nombres, de los nombres comunes; y, en cuanto a los
verbos, procurar que las formas rectas precediesen a las fle-
xionadas; las formas personales, a las impersonales; etcé-
tera.
Pero la experiencia derrumbó todo eso y mostró que no 10
tiene ningún valor. Pues la composición a veces resultaba
agradable y bella como consecuencia de esos órdenes y otros
semejantes, pero otras veces no de tales órdenes sino de los
contrarios. Por eso renuncié a tales investigaciones[54]. Las he 11
mencionado ahora no porque merezcan atención y he citado
los manuales de dialéctica no porque sean necesarios, sino
para que nadie crea que tienen alguna utilidad para la pre-
sente investigación ni estime mucho su conocimiento, sedu-
cido por los títulos de los tratados, que son parecidos, y por
la fama de los que los han compuesto. Vuelvo al asunto del 12
principio, del cual me salí por esta digresión. Los antiguos

[52] *Od.* XIV 425.

[53] *Od.* III 449-450.

[54] Para una discusión amplia de estas teorías véase la edición de ROBERTS, 14-26.

poetas y prosistas, filósofos y oradores, tenían mucho cuidado con la composición y creían que no se debían yuxtaponer sin cuidado las palabras a las palabras; los *kôla* a los *kôla;* y los períodos, unos a otros. Por el contrario, disponían de un arte y unos principios que utilizaban para lograr
13 una buena composición. Intentaré enseñar, en la medida de mis posibilidades (según mi capacidad investigadora), cuáles eran esos principios, sin decir todo sino sólo lo necesario.

6 La ciencia de la composición, según creo, tiene tres funciones[55]: en primer lugar, saber qué se debe unir a qué para obtener una conjunción agradable y bella; en segundo lugar, conocer qué forma debe adoptar cada uno de los elementos que se van a unir mutuamente, para hacer que la composición luzca mejor; por último, si es necesario algún cambio de los elementos (me refiero a la supresión, adición y cambio de lugar[56]), conocer cómo hay que llevarlo a cabo debidamente con la vista puesta en la función que van a desem-
2 peñar. Aclararé el efecto de cada una de esas tres funciones utilizando algunos símiles de las artes y oficios que todos conocemos, me refiero a la construcción de casas, de barcos
3 y semejantes. El albañil, cuando se ha provisto del material con el que va a construir la casa (piedras, maderas, ladrillos y tejas, y todas las demás cosas), a partir del que compone ya su obra, se ocupa de estas tres cuestiones: con qué piedra, madera y ladrillo se debe ajustar qué piedra, madera y

---

[55] Cf. *Comp.* 2, 5, donde se enuncian otras tres funciones *(érga)* de la composición, aunque más parecen los ámbitos (palabra, *kôlon* y período) a los que aplicar las funciones que se enuncian es este pasaje.

[56] Estos cambios, cuando afectan a una sola palabra, se denominan aféresis, prótesis y metátesis. Pero téngase en cuenta que pueden afectar a otros elementos de lenguaje, como los *kôla,* y entonces ya no admiten esas denominaciones precisas.

ladrillo; luego, cómo y sobre qué lado se debe asentar cada uno de los elementos ajustados; y en tercer lugar, si algo asienta mal, cómo se debe hendir, recortar y hacer que eso mismo asiente[57]. El armador de barcos se ocupa de las mismas cosas.

Afirmo que deben actuar de manera similar los que aspiren 4
a una buena composición literaria. En primer lugar, deben considerar qué nombre, verbo o cualquiera de las otras partes de la oración yuxtapuesto a qué estará colocado de una forma adecuada, buena o mejor (pues por naturaleza no todas las disposiciones impresionan de la misma forma los oídos).

En segundo lugar, se debe discernir con qué forma el 5
nombre, el verbo o cualquier otra parte ocupará su posición con más gracia y de una manera más adecuada al contenido. Quiero decir, con respecto a los nombres, que si tomados en 6
singular o en plural producirán una conjunción mejor; en el caso recto o en alguno de los oblicuos[58]; y, si naturalmente pueden pasar del masculino al femenino, del femenino al masculino o del masculino y el femenino al neutro, qué forma es mejor y así todo lo demás. Con respecto a los verbos, 7
si será preferible tomar las formas rectas o las oblicuas[59]; en qué formas de las flexión (a las que algunos denominan casos verbales), producirán la mejor base y con qué diferencias de tiempos; y así las otras categorías que atañen por naturaleza a los verbos. Lo mismo hay que observar también con respecto a las demás partes de la oración, para que no tenga yo que hablar de cada una por separado. Después 8

---

[57] Sobre el concepto de asiento *(hedraîon)* cf. DEMETR., *Eloc.* 19 y PS. LONG., *Sobre lo Sublime* 40, 4.

[58] El caso recto (en tanto que no flexionado) es el nominativo y los casos oblicuos son los demás, según la teoría gramatical de Dionisio Tracio.

[59] Se refiere a las formas activas y mediopasivas.

de esas dos cuestiones, se debe discernir si alguno de los nombres o verbos que se usarán requiere alguna modificación, cómo resultaría más armonioso y mejor dispuesto. Este elemento es más frecuente en poesía y más raro en la
9 prosa, donde también se da en la medida de lo posible. Cuando se dice εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα («para este proceso»), se añade una letra al pronombre[60] con vistas a la composición; pues hubiera sido apropiado decir εἰς τοῦτον τὸν
10 ἀγῶνα. Y cuando a su vez se dice κατιδὼν Νεοπτόλεμον τὸν ὑποκριτὴν («viendo a Neoptólemo el actor»), se alarga la palabra con una prótesis, pues ἰδών hubiera bastado[61]. Cuando se escribe μήτ' ἰδίας ἔχθρας μηδεμιᾶς ἕνεχ' ἥκειν («personarse no por una enemistad personal»), las elisiones acortan las palabras y hacen desaparecer algunas le-
11 tras. Y cuando se dice ἐποίησε en vez de ἐποίησεν («hizo»), sin la ny[62], y ἔγραψε en vez de ἔγραψεν («escribió»), y ἀφαιρήσομαι en vez de ἀφαιρεθήσομαι («quitó»), etcétera, o cuando se dice χωροφιλῆσαι por φιλοχωρῆσαι («amar un país») y λελύσεται por λυθήσεται («será liberado»), etcétera, se cambian las palabras para que la composición sea más bella y correcta.

7 Un aspecto de la ciencia de la composición es el que trata de las palabras. El otro, como dije al principio, el que trata de los llamados *kôla,* requiere un trabajo más cuidadoso y mayor; a continuación intentaré disertar sobre ese as-
2 pecto según mi parecer[63]. Los *kôla* deben unirse unos a otros de modo que aparezcan afines y ligados y debe dárse-

60 Se refiere al adjetivo demostrativo.

61 Dionisio parece obviar la diferencia de significado entre el verbo simple y el verbo compuesto.

62 Para la traducción de los nombres de las letras griegas seguimos el DRAE.

63 Sobre la organización de los *kôla,* cf. DEMETR., *Eloc.* 1-35.

les la mejor forma que sea posible y prepararlos de antema-
no, si fuera necesario, con abreviamiento o amplificación o
con cualquier otro cambio que admitan. La experiencia en- 3
seña cada uno de esos procedimientos. Muchas veces un
kôlon concreto puesto delante de otro o puesto detrás uestra
cierta eufonía y majestuosidad, pero cuando adopta alguna
otra conjunción aparece sin gracia ni majestuosidad. Lo que
digo quedará más claro si se ve con un ejemplo. Hay en Tu- 4
cídides, en el discurso de los plateenses, una frase com-
puesta con mucha gracia y llena de emoción; es ésta:

> Vosotros, lacedemonios, nuestra única esperanza, tememos que no seáis fieles[64].

Si se descompone esa conjunción, los *kôla* se reajustan 5
así:

> Vosotros, lacedemonios, tememos que no seáis fieles, nuestra única esperanza.

¿Permanece aún, si los *kôla* se unen de esa manera, la
misma gracia y la misma emoción? Nadie lo diría. ¿Qué 6
ocurre si tomamos la siguiente frase de Demóstenes?

> ¿Aceptar regalos reconoce que es legal, pero corresponder a esos regalos como ilegal denuncia?[65].

Descomponiendo la frase y cambiando de lugar los *kôla* de la siguiente manera, resulta:

> Reconociendo que es legal aceptar regalos, como ilegal denuncia corresponder a esos regalos.

---

[64] Tucíd., III 57.

[65] Demóst., XVIII 119 *(Sobre la corona).*

¿De esta manera resultará la frase tan elocuente[66] y redonda? Creo que no.

8 El aspecto que trata del ajuste de los *kôla* es ese que
hemos visto; pero ¿de qué clase es el que trata de su forma-
ción? No hay un solo modo de expresión para todos los
pensamientos, sino que decimos unas cosas en modo enun-
ciativo, otras en modo interrogativo, votivo, imperativo, du-
bitativo, hipotético o en cualquier otro modo[67]. En conso-
nancia con esos modos, intentamos dar forma también a la
2 dicción. Muchas son las figuras de dicción, tantas como las
de pensamiento. No es posible definirlas sumariamente,
quizá son innumerables. Tratar de las figuras sería largo y
su estudio, profundo. El efecto de un *kôlon* no es el mismo
3 formado de una manera o de otra. Lo mostraré con un ejem-
plo; Si Demóstenes hubiera expresado de esta manera la si-
guiente frase:

> Después de hablar, propuse la resolución; después de haberla propuesto, fui como embajador; después de ir como embajador, convencí a los tebanos.

¿Así compuesta, la frase tendría tanta gracia como tiene de hecho?

> No hablé sin proponer la resolución; no propuse la resolución sin ir como embajador; no fui como embajador sin convencer a los tebanos[68].

---

[66] Dionisio utiliza aquí el término *dikanikḗ,* que definía desde Aristóteles al género judicial frente a los otros dos géneros retóricos (político y demostrativo), con un significado lato; se trata, pues, de una sinécdoque.

[67] Clasificación peripatética de las proposiciones.

[68] Demóst., XVIII 179 *(Sobre la corona)*. Éste es un ejemplo habitual de clímax *(gradatio),* citado en *Ret. Her.* IV 25; Demetr., *Eloc.* 270; Quint., *Inst.* VI 3, 70.

Mucho podría decir si quisiera hablar de todas las for- 4
mas que adoptan los *kôla,* pero bastan estos ejemplos como
introducción.

Ahora bien, creo que no son necesarias muchas palabras 9
para mostrar que algunos *kôla* admiten cambios, o aceptan
adiciones que no son necesarias para el sentido o supresio-
nes que lo dejan incompleto, y que poetas y prosistas no ha-
cen estos cambios por ninguna otra razón que la composi-
ción, para que resulte agradable y bella. ¿Quién no estaría 2
de acuerdo en que la siguiente frase de Demóstenes se am-
plifica con una adición innecesaria a causa de la composi-
ción?

> Pues el que hace y maquina los medios para atraparme, ése me hace la guerra, aunque no dispare dardos ni flechas[69].

Pues no por necesidad se añade τοξεύειν («disparar fle- 3
chas») sino para que el *kôlon* final κἂν μήπω βάλλῃ
(«aunque no dispare dardos»), más áspero de lo que se debe
y que no es agradable al oído, resulte con más gracia por
medio de esa adición[70]. ¿Y del famoso período de Platón, 4
que está en el discurso fúnebre, quién afirmaría que no está
sobrecargado por una redundancia elocutiva innecesaria?

> Pues de las hazañas, con un bello discurso, memoria y honor quedan para sus hacedores de parte del auditorio[71].

---

[69] Demóst., IX 17 *(Filípica tercera).*

[70] Roberts apunta que el «añadido» da como final un crético seguido de un espondeo; sin el «añadido» la frase acabaría con dos espondeos cada uno correspondiente a una palabara μήπω βάλλῃ, que produciría un efecto de rigidez.

[71] Plat., *Menéx.* 236d.

5 Ahí para; τῶν ἀκουσάντων («de parte del auditorio»)
se dice sin ninguna necesidad, sino para que el *kôlon* final
τοῖς πράξασι («para sus hacedores») resulte correspon-
6 diente y semejante a los anteriores. Igualmente las siguien-
tes palabras de Esquines:

> Contra ti mismo lo llamas, contras las leyes lo llamas, contra la democracia lo llamas[72].

¿No tiene ese alabadísimo *trícōlon* la misma forma[73]? Lo que era posible constreñir en un solo *kôlon* de esta manera: «contra ti mismo, las leyes y la democracia lo llamas», se distribuye en tres *kôla* y se repite la misma palabra no por necesidad sino para hacer la composición más agradable y añadir sentimiento al discurso.

7 Éste es el modo con el que admiten los *kôla* las adicio-
nes. ¿Cuál es el modo con el que suceden las supresiones?
Cuando algo de lo que se debe decir vaya a producir fastidio
y a perturbar la audición y su supresión haga que la compo-
8 sición tenga más gracia. Sirvan de ejemplo en poesía los si-
guientes versos de Sófocles:

> *Cierro los ojos y miro y me levanto,*
> *más vigilando yo mismo que siendo vigilado*[74].

Aquí la segunda línea está compuesta de dos *kôla* incompletos, pues la frase completa estaría así expresada: «más vigilando yo mismo a otros que siendo vigilado por otro», pero se violaría el metro y no tendría la gracia que de
9 hecho tiene. En prosa, sirva de ejemplo lo siguiente:

---

[72] ESQUIN., III 202 *(Contra Ctesifonte)*.

[73] Isócrates emplea el término *idéa* para designar una forma de expresión literaria pero Hermógenes le dio su sentido técnico.

[74] SÓF., *Fr*. 706 NAUCK.

> Pasaré por alto el hecho de que es una injusticia privar a todos de la exención, porque se acuse a algunos.

Pues aquí también se abrevia cada uno de los dos primeros *kôla*. Estaría completo si se expresara así:

> Pasaré por alto el hecho de que es una injusticia privar a todos de la exención, incluso a los que la han obtenido justamente, porque se acuse a algunos de tener la exención indebidamente.

Pero no le pareció bien a Demóstenes dar más importancia a la precisión de los *kôla* que a la euritmia.

Lo mismo cabe decir también de los llamados períodos. 10
Pues también es necesario ajustar debidamente el período con el que le precede y con el que le sigue, cuando convenga pronunciar el discurso en períodos, que no en toda ocasión el estilo periódico es útil. Es objeto de estudio propio 11
de la ciencia de la composición cuándo se deben utilizar períodos y en qué medida y cuándo, no.

Después de estas definiciones, seguiría la exposición de 10
cuál es el objetivo al que debe apuntar el que quiera una dicción bien compuesta y por medio de qué principios alcanzaría lo que quiere. Me parece que son dos los objetivos 2
más genuinos a los que deben aspirar los que componen verso y prosa: el agrado y la belleza[75]. El oído requiere a ambos, de una manera semejante a la vista. Cuando se ven figuras modeladas, pintadas y esculpidas y cualquier otra obra de la mano del hombre y cuando se encuentran en ellas el agrado y la belleza, la vista se queda satisfecha y no desea nada más.

---

[75] Cf. F. Donadi, «Il 'bello' et il 'piacere' (osservazioni sul *De compositione verborum* di Dionigl d'Alicarnasso», *Studi Ital. di Filol. Class.* 79 (1986), 42-63.

3 Que a nadie parezca paradójico si propongo dos objetivos y separo la belleza del agrado y que no se considere extraño si creo que una frase puede estar compuesta agradablemente pero no bellamente, o bellamente pero no agradablemente. Pues la verdad nos lleva a eso y no estoy sosteniendo
4 nada nuevo. El estilo de Tucídides y el de Antifonte de Ramnunte, sí, por Zeus, entre todos se caracterizan por su belleza (nadie los podría censurar en ese aspecto), pero no por su agrado. El del historiador Ctesias de Cnido y el de Jenofonte el socrático, por su agrado al máximo, pero no, por su belleza cuanto sería necesario. Estoy hablando en términos generales pero no absolutos, puesto que en los primeros algunas cosas están compuestas agradablemente y
5 en los segundos, bellamente. La composición de Heródoto combina ambas características, pues es al mismo tiempo agradable y bella.

11 En mi opinión, de los factores que hacen que la dicción resulte agradable y bella cuatro son los principales y más efectivos: la melodía, el ritmo, la variedad y el decoro con el que se utilizan los tres anteriores[76].

2 Clasifico bajo el agrado la sazón, la gracia, la eufonía, la dulzura, la capacidad de persuasión y todo lo semejante, y bajo la belleza, la grandeza, la gravedad, la majestuosidad,
3 la dignidad, el sabor antiguo y similares; me parece que sus rasgos principales y, por así decir, compendios de los demás son esos. Los objetivos a los que apuntan los que escriben profesionalmente poesía épica, poesía lírica o lo que se conoce como prosa son los dichos[77] y no sé si hay otros

[76] En este pasaje el término *mélos,* traducido por «melodía», requiere una breve aclaración: no se trata sólo de la línea melódica del lenguaje, sino también de todos los efectos eufónicos que produce el ajuste armonioso de fonemas, sílabas, palabras, *kôla* y períodos.

[77] Es decir, belleza y agrado.

al margen de ellos. Muchos y buenos son los autores que
descollan en agrado, en belleza o en ambas cosas. No me es 4
posible ahora citar ejemplos de cada uno de ellos, para no
consumir mi tratado en eso. Y además, si conviene que se
diga algo en relación a alguno de ellos y se necesitan prue-
bas, habrá ocasión más apropiada cuando describa los ras-
gos de los distintos tipos de composición[78]. Ahora basta con 5
lo dicho. Vuelvo de nuevo a las diferencias que hice de la
composición agradable y de la bella, para que mi discurso
«siga su camino», como se dice[79].

Acabo de decir que al oído resultan agradables, en pri- 6
mer lugar, la melodía, luego el ritmo, en tercer lugar, la va-
riedad y, en relación con todos esos factores, el decoro. De
que digo la verdad, presentaré como testigo a la experiencia,
a la que no se puede refutar cuando coincide con los senti-
mientos generales. ¿Quién no se deja arrastrar y hechizar 7
por una melodía y no siente nada por otra? ¿Quién no siente
familiares unos ritmos y se ve perturbado por otros? Ya yo, 8
incluso, en los teatros más populares, los que se llenan de
gente de toda clase e inculta, creí observar que todos nos-
otros tenemos una cierta familiaridad física con la melodía
afinada y la euritmia. He visto a la masa abuchear a un cita-
rista bueno y muy famoso porque había tocado una sola
nota discordante y había estropeado la melodía; y a un flau-
tista, a pesar de manejar su instrumento con una aptitud ex-
trema, sufrir lo mismo porque, soplando de una manera dis-
cordante o no apretando suficiente la boca, produjo una
«nota rota» o lo que se conoce como una disonancia[80]. Aho- 9

[78] En la sección tercera *(Comp.* 21-24), dedicada a los tipos de composición.

[79] Aujac-Lebel citan Plat., *Rep.* 435a.

[80] Frente al fallo simple del citarista, Dionisio parece distinguir dos tipos de error en el arte de la flauta: la «nota rota» quizá sea lo que se co-

ra bien, si se le instase a un individuo de los que reprochan a
los artistas sus errores a hacer lo mismo con el instrumento,
no podría. ¿Por qué? Porque una cosa es la ciencia, de la
que no todos participamos, y otra cosa es la capacidad de
10 sentir, que a todos nos otorgó la naturaleza. Lo mismo he
observado que sucede con los ritmos; todo el mundo se
irrita y se disgusta al mismo tiempo cuando alguien entra
con el instrumento, la danza o el canto a destiempo y rompe
el ritmo.

11 Si la melodía y la euritmia están llenas de agrado y a to-
dos nos encantan, la variedad y el decoro no tienen menos
sazón y gracia ni nos complacen menos, pues a todos nos
12 encantan si tienen éxito y, si fallan, nos perturban. Como
prueba arguyo que, aunque el arte instrumental, el encanto
del canto y la gracia de la danza resulten bien en todo, si no
introducen una oportuna variedad y si se alejan del decoro,
el hartazgo es profundo y la falta de consonancia con el
13 contenido resulta desagradable. No he utilizado una imagen
ajena al asunto, pues la ciencia de la oratoria pública es
también un tipo de música, que se diferencia de la vocal o
14 instrumental por la cantidad pero no por la calidad. Pues sus
frases también tienen melodía, ritmo, variedad y decoro, de
modo que el oído goza con sus melodías, se deja arrastrar
por sus ritmos, gusta de sus variedades y desea sobre todo lo
propio; la diferencia estriba en el grado.

15 En efecto, la melodía del lenguaje se mide por un solo intervalo, aproximadamente lo que se conoce como quinta[81]. Ni sube más allá de tres tonos y un semitono en la es-

noce como nota exagerada (Usher, 1985) o quizá una especie de pitido; y la disonancia, una nota discordante.

[81] La quinta consta de tres tonos y un semitono.

cala de los agudos, ni baja más de ese espacio en la escala
de los graves.

La palabra, sea cual sea la parte de la oración en la que
se clasifique, no se pronuncia toda con el mismo tono, sino
con un tono agudo, grave o ambos. De las palabras que tie- 16
nen ambos, unas tienen el tono grave fundido con el agudo
en una misma sílaba: son las llamadas circunflejas[82]. Otras
tienen los dos tonos separados en sílabas distintas, con lo que
cada uno de ellos conserva su propia naturaleza. En las pa- 17
labras bisílabas no hay ningún intervalo entre el agudo y el
grave. Pero en las polisílabas, sea cual sea su número, hay
una sola sílaba que tiene el tono agudo entre muchas sílabas
graves.

La música, instrumental o vocal, utiliza más intervalos, 18
no sólo el que coincide con la quinta, sino que empieza desde la octava y usa en sus melodías la quinta, la cuarta, el dítono, el tono y el semitono y, según algunos, incluso la diesi perceptiblemente[83].

La música exige que las palabras se subordinen a la 19
melodía y no la melodía, a las palabras, como es patente en muchos pasajes pero, sobre todo, en los versos de Eurípides que Electra dice al coro en el *Orestes:*

¡Silencio, silencio! La blanca huella de la sandalia
posad, no hagáis ruido.
Apartaos de ahí, lejos de la cama[84].

[82] Perispómenas.

[83] La diesi es el intervalo perceptible menor y equivale a un cuarto de tono en el modo enarmónico. La música occidental no utiliza el cuarto de tono.

[84] Euríp., *Or.* 140-142.

20 En esos versos, Σίγα, σίγα, λευκὸν («¡Silencio, silen-
cio! La blanca») se entona con una sola nota, aunque cada
una de las tres palabras tiene tono grave y agudo. Y en
ἀρβύλης («de la sandalia»), la tercera sílaba tiene el mismo
tono que la de enmedio, a pesar de que no es posible que
una sola palabra tenga dos tonos agudos[85]. Y en τίθετε
(«posad»), la primera es más grave y las dos siguientes son
21 agudas y homófonas. En κτυπεῖτ᾽ («hagáis ruido»), ha de-
saparecido el circunflejo, pues las dos sílabas se pronuncian
con un solo tono. Y ᾽Αποπρόβατε («Apartaos») no tiene el
acento agudo de la sílaba central, sino que el tono de la ter-
cera pasa a la cuarta sílaba[86].
22 Lo mismo sucede con los ritmos. Pues la prosa ni viola
ni cambia las cantidades de ningún nombre ni verbo, sino
que conserva las sílabas largas y breves tales como las reci-
23 be según su naturaleza. Pero la rítmica y la música las cam-
bian, abreviando o alargándolas, de modo que muchas veces
se transforman en las contrarias. Pues no conforman las
cantidades a las sílabas, sino las sílabas a las cantidades.
24 Establecida la diferencia entre la música y el lenguaje
hablado, quedaría decir que la melodía de la voz (no me re-
fiero a la voz del canto sino a la voz normal), si agrada al
25 oído, se diría melodiosa pero no melódica. A su vez, la re-
gularidad métrica de las palabras que se adapta a un esque-
ma lírico es eurítmica pero no estrictamente rítmica. Diré a

[85] Excepto una proparoxítona cuando le sigue una enclítica. Dionisio parece querer decir que el acento agudo no puede recaer en sílabas sucesivas.

[86] En la poesía lírica, acompañada de instrumentos y cantada, la música impone una acentuación distinta a la del lenguaje hablado.

su debido tiempo en qué se diferencian esos conceptos entre sí[87].

Ahora intentaré contestar la siguiente pregunta: ¿cómo 26
la oratoria pública puede hacer agradable la audición gracias a la composición misma, por medio de la melodía de sus notas, la regularidad de sus ritmos, la policromía de sus variedades y el decoro con el contenido, puesto que he establecido que esos son los factores principales[88]?

No todos los componentes del lenguaje impresionan por 12
igual al oído, como tampoco todas las visiones al sentido de la vista, ni los gustos al del gusto, ni las demás percepciones a su respectivo sentido. Sino que algunos sonidos resultan dulces o amargos al oído; ásperos o suaves; o producen otras muchas sensaciones. Las causas son la naturaleza de 2
las letras que componen las voces, que tienen muchas posibilidades diferentes, y la combinación de las sílabas, que admite toda clase de formas. Puesto que los componentes 3
del lenguaje tienen esa posibilidad y no se puede cambiar su naturaleza, queda encubrir la inadecuación que acompaña a algunos de ellos con la unión, la fusión y la yuxtaposición. Se deben unir los componentes suaves a los ásperos, los blandos a los duros, los eufónicos a los cacofónicos, los fáciles de pronunciar a los difíciles, los largos a los breves y disponer los demás oportunamente y del mismo modo, y no aceptar una larga serie de componentes de pocas sílabas (pues eso machaca la audición), ni más polisílabos de lo suficiente, ni componentes semejantes por la acentuación o la cantidad[89].

---

[87] Sobre la diferencia entre melodioso y melódico, y eurítmico y rítmico, cf. *Comp.* 25, 7-15.

[88] Con esa clasificación comenzaba el capítulo *(Comp.* 11, 1).

[89] En este principio del capítulo 12, Dionisio aplica el concepto de «componente de una frase» a palabras, sílabas y letras, pues recomienda

4 Es necesario cambiar con rapidez los casos de los nombres (pues si se mantienen fuera de la medida, ofenden al oído), y romper la monotonía, precaviéndose contra el hartazgo de una larga serie de nombres, verbos u otras partes de la oración. Es necesario no mantenerse en los mismos esquemas sino variar con frecuencia; ni presentar siempre los mismos modos de expresión sino diversificarlos; ni empezar muchas veces con las mismas expresiones ni terminar con las mismas, sobrepasando la oportunidad de cada caso.
5 Y nadie crea que prescribo eso como si fueran principios absolutos que garantizan el agrado siempre o, al contrario, el disgusto. No soy tan insensato, pues soy consciente de que frecuentemente el agrado resulta, unas veces, de la semejanza y, otras veces, de la desemejanza. Al contrario, creo que siempre se debe tener en cuenta la oportunidad,
6 que es la mejor medida del agrado y el desagrado. Ningún orador ni filósofo ha definido el arte de la oportunidad en la oratoria; ni siquiera Gorgias de Leontinos, el primero que intentó escribir sobre ello, escribió nada digno de tener en cuenta. La naturaleza del asunto no permite una comprensión general y reglada ni se puede alcanzar la oportunidad
7 por medio de la ciencia sino del juicio personal. Los que se ejercitan mucho y muchas veces encuentran el arte de la oportunidad mejor que los demás; los que lo abandonan sin ejercicio, raramente y como por casualidad[90].

---

combinar polisílabos y palabras de pocas sílabas, sílabas largas y breves y letras difíciles y fáciles de pronunciar.

[90] El *kairós* es uno de los temas habituales en la teoría retórica desde sus inicios. Como nos advierte Dionisio, el sentido de la oportunidad no puede reducirse a reglas. A partir del siglo IV a. C., se relaciona estrechamente con el decoro (ARIST., *Ret.* 1365b y 1388b; QUINT., *Inst.* XI 1, 1).

Para decir algo también sobre los demás asuntos, creo 8
que el que quiera agradar el oído debe observar lo siguiente:
se deben ajustar unas con otras las palabras melodiosas, eu-
rítmicas y eufónicas (las que dulcifican, ablandan y dispo-
nen debidamente y por entero la sensibilidad); o entrelazar y
tejer las que no tienen esa naturaleza con las que pueden
fascinar, de modo que la gracia de unas tape el carácter de-
sagradable de las otras. Así actúan los generales prudentes 9
al disponer su ejército: cubren los puntos flacos con los
fuertes y ninguna parte de sus fuerzas resulta inútil.

Afirmo que se debe interrumpir la repetición introdu- 10
ciendo oportunas variaciones, pues la variación es agradable
en todos los ámbitos[91]. Por último, lo más importante de to-
do, conferir una composición propia y conveniente al con-
tenido. Creo que no debe dar vergüenza ningún nombre ni 11
verbo, cuando el uso permite decirlo sin vergüenza. Afirmo
que ninguna palabra, con la que se designa a una persona o
cosa, será tan humilde, sórdida, impura o con algún otro
motivo de desagrado que no pueda tener un lugar adecuado
en los discursos. Recomiendo confiar en la composición y 12
pronunciar esas palabras con mucha valentía y resolución,
siguiendo el ejemplo de Homero, en el que se encuentran
las palabras más viles, de Demóstenes, de Heródoto y de
otros autores que mencionaré más adelante, cuando conven-
ga en cada caso. Sobre la composición agradable he dichos 13
estos pocos principios entre tantos que hay, pero suficientes
para que estén incluidos los principales.

Bien. Si se me preguntara cómo se logra una composi- 13
ción bella o a partir de qué principios, respondería que no de

[91] Los editores apuntan la referencia a un verso de EURÍPIDES, «el cambio es siempre agradable» *(Or.* 234). La variedad como componente del estilo es un tema común; cf., por ejemplo, *Ret. Al.* 22; *Ret. Her.* IV 13, 18; CIC., *Or.* 57, 195.

otro modo, por Zeus, ni a partir de otros principios que una composición agradable. Ambas tienen los mismos principios creativos: una noble melodía, un valioso ritmo, una magnífica variación y el decoro con el que se utiliza todo
2 eso. Como cierta dicción resulta agradable, así también otra, noble; como cierto ritmo resulta pulido, así también otro, majestuoso; como la variación tiene gracia, también, sabor antiguo. Y el decoro, si no es el factor más importante de la
3 belleza, difícilmente lo será de alguna otra cosa. Afirmo que la belleza en la composición debe ejercitarse a partir de todos esos principios, que son los mismos que los del agrado. Las causas son también ahora la naturaleza de las letras y el poder de las sílabas, de las que se componen las palabras. Sobre este asunto ahora sería oportuno hablar, como prometí.

14 Hay principios de la voz humana articulada que no son divisibles, a los que llamamos elementos y letras; letras porque se las representa con trazos[92], y elementos porque toda voz tiene su primer origen en ellos y su análisis último aca-
2 ba en ellos. No es única la naturaleza de todos los elementos y letras. La primera diferencia, como muestra Aristóxeno el músico, es que unas producen voces y otras ruidos[93]. Pro-
3 ducen voces las llamadas vocales y ruidos, las restantes. La segunda diferencia es que, de las que no son vocales, unas por sí mismas pueden naturalmente producir ciertos ruidos,

---

[92] Juego etimológico entre *grámma* (letra) y *grammḗ* (trazo, línea). Se designan principios o elementos a los componentes mínimos de la voz (PLAT., *Cr.* 424d; ARIST., *Pol.* 1456b). Los estoicos denominaban a las veinticuatro letras del alfabeto griego *stoicheîa léxeōs*.

[93] En este capítulo, la palabra *phonḗ* tiene dos usos: uno en singular y con sentido lato como «voz o lenguaje humano»; y otro en plural, con el significado más concreto de «voces o sonidos vocálicos» por oposición a *psóphoi*, que designa los ruidos o sonidos no vocálicos.

como ronquido, silbido, chasquido u otros ruidos evocado-
res semejantes. Las otras están privadas de toda voz o ruido
y no son capaces de sonar por sí mismas. Por eso se las lla-
ma respectivamente mudas y semivocales. Los que clasifi- 4
can en tres grupos los valores primeros y elementales de la
voz, llaman vocales a cuantos suenan por sí mismos o con
otros y son perfectos; semivocales, a cuantos se pronuncian
mejor con las vocales y peor por sí mismos y no son per-
fectos; y mudos, a cuantos por sí mismos carecen de sonido
perfecto o imperfecto, pero pueden pronunciarse con otros.

No es fácil decir con exactitud cuál es su número, por- 5
que el asunto ha representado un grave problema también
para nuestros predecesores. Unos creían que en total los
elementos de la voz eran trece y a partir de esos se forma-
ban los restantes. Otros creían que eran incluso más de los
veinticuatro que utilizamos ahora. El estudio de este asunto 6
corresponde más bien a la gramática y a la métrica y, si se
quiere, a la filosofía. Admitiendo que los elementos de la
voz no son ni más ni menos que veinticuatro, nos basta de-
cir lo que corresponda a cada uno de ellos. Empezaremos
por las vocales.

Su número es siete: dos breves, la épsilon y la ómicron; 7
dos largas, la eta y la omega; y tres bivalentes, la alfa, la iota
y la ípsilon, que se pronuncian como largas y como breves
(unos las llaman bivalentes, como acabo de decir, y otros
comunes). Todas ellas se pronuncian desde la tráquea, que 8
suena con el aire, mientras que la boca adopta formas sim-
ples y la lengua no hace nada sino que se queda quieta. Las
largas y las bivalentes pronunciadas largas toman una co-
lumna de aire extendida y duradera. Las breves y las pro-
nunciadas breves se producen abruptamente, con un solo
golpe de aire y entrando en movimiento la tráquea breve-
mente.

9 De ellas, las largas y las bivalentes que se alargan en la
pronunciación son las mejores y las que emiten una voz más
agradable, porque suenan mucho tiempo y no cortan la ten-
sión del aire. Las breves y las pronunciadas breves son peo-
10 res, porque son débiles y contraen el sonido. De las largas la
alfa es la que mejor suena, cuando se pronuncia como larga,
pues se produce abriendo la boca lo más posible e impul-
11 sando el aire hacia arriba, al paladar. En segundo lugar, la
eta, porque apoya el sonido abajo y no arriba, alrededor de
12 la base de la lengua y la boca se abre mesuradamente. En
tercer lugar, la omega, pues en su pronunciación la boca se
redondea, los labios se contraen y el aire choca contra el
borde de la boca. Todavía por debajo está la ípsilon, pues se
produce una contracción alrededor de los labios mismos, el
13 sonido se estrangula y sale por una angostura. La iota es la
última de todas ellas; el aire choca alrededor de los dientes,
la boca se abre muy poco y los labios no amplifican el soni-
do. De las breves ni una ni otra suenan bien, pero la ómi-
cron suena menos mal: la boca se abre más que en la épsilon
y recibe el golpe del aire más en la tráquea.

14 Ésta es la naturaleza de las vocales y de las semivocales,
la que sigue. Su número es ocho; cinco son simples: lamb-
da, my, ny, rho y sigma; tres son dobles: zeta, xi, y psi. Se
las llama dobles bien porque son compuestas y toman su
sonido propio de la fusión de sus componentes (la zeta de la
sigma y la delta[94]; la xi de la kappa y la sigma; la psi de
la pi y la sigma), o bien porque ocupan el espacio de dos letras
15 en las sílabas en las que se encuentran. Las semivocales do-
bles son superiores a las simples, puesto que son mayores

[94] Sobre la pronunciacion de la zeta como [sd], conservada en formas dialectales, frente a la pronunciación [ds], cf. SCHWYZER, *Griechische Grammatik*, Múnich, 1939.

que las otras y parecen estar más cerca de la perfección[95]. Las simples son inferiores, puesto que el sonido se restringe a una tensión más breve.

Cada una de las semivocales suena del siguiente modo: 16
en la lambda, la lengua se eleva hacia el cielo de la boca y la
tráquea emite el sonido al mismo tiempo. En la my, los la-
bios cierran la boca y el aire se divide a través de las venta-
nas de la nariz. En la ny, la lengua cierra la salida del aire y 17
desvía el sonido hacia las ventanas de la nariz. En la rho, la
punta de la lengua hace vibrar el aire y se eleva hacia el
cielo de la boca cerca de los dientes. En la sigma, la lengua
se acerca al cielo de la boca y el aire pasa en medio y emite
alrededor de los dientes un silbido delgado y angosto. A las 18
tres semivocales restantes les corresponde un ruido com-
puesto de una semivocal, la sigma, y de tres mudas, la
kappa, la delta y la pi. Ésas son las configuraciones de las 19
letras semivocales. Pero no todas impresionan el oído de la
misma manera. Pues la lambda le agrada y es la más dulce
de las semivocales; la rho produce un efecto áspero y es la
más noble de su género[96]. En medio se sitúan las que sue-
nan a través de las ventanas de la nariz, la my y la ny, y
producen un sonido como de trompa. Sin gracia y desagra- 20
dable, la sigma molesta mucho si sobreabunda, pues el silbido parece más propio de un animal salvaje e irracional que de uno racional. Así algunos autores antiguos la utilizaban con parsimonia y precaución y hay quienes compusieron odas enteras asigmáticas. Lo demuestra Píndaro en los versos que dice:

[95] Posición difícil de compaginar con el juicio negativo que se merece la sigma un poco más abajo, en 14, 20.

[96] La lambda se adscribiría al agrado y a la composición pulida, mientras que la rho, a la belleza y a la composición austera.

Antes se arrastraba, tenso como una cuerda, el canto
de los ditirambos
y la letra san, que suena falsa a los hombres[97].

21 De las otras tres letras, las llamadas dobles, la zeta agrada más al oído que las otras, pues la xi y la psi producen un silbido, una con la kappa y la otra con la pi, y ambas letras son suaves, mientras que la zeta se aspira levemente y es la más noble de su género. Y sobre las semivocales, lo dicho.

22 De las llamadas mudas, que son nueve, tres son suaves, tres aspiradas y tres intermedias. Las suaves son la kappa, la pi y la tau; las aspiradas son la phi, la ji y la theta; las inter-
23 medias son la gamma, la beta y la delta. Cada una de ellas suena del siguiente modo: tres (pi, phi y beta) desde el borde de los labios, cuando, con la boca cerrada, el aire se lanza desde la tráquea y se libera de su trabazón. La pi es suave, la phi, aspirada y la beta, intermedia, pues es más suave
24 que una y más aspirada que la otra. Estas letras, que se pronuncian de la misma forma y que se diferencian por la suavidad y la aspiración, forma el primer grupo de letras mu-
25 das. Las tres siguientes se pronuncian con la lengua apoyada en la punta de la boca contra los dientes de arriba; después, la lengua es empujada hacia atrás por el aire y lo deja salir alrededor de los dientes. Son la tau, la theta y la delta. Se diferencian también éstas por la aspiración y la suavidad, pues, entre ellas, la tau es suave, la theta, aspirada y la delta común o intermedia. Éste es el segundo grupo de las letras
26 mudas. Las tres mudas que quedan se pronuncian con la lengua elevada hacia el cielo de la boca, cerca de la faringe,

---

[97] PÍND., *Fr.* 70b SNELL-MÄHLER. Existía la tradición de que Laso de Hermíone, supuesto maestro de Píndaro, compuso una oda totalmente asigmática.

mientras la tráquea suena con el aire. Son la kappa, la ji y la gamma, que no se diferencian en nada unas de otras por su configuración, excepto que la kappa se pronuncia suave, la ji, aspirada y la gamma mesuradamente en medio de las dos.

Las que se pronuncian con mucho aire son las mejores; 27
las que se pronuncian con uno mediano son las segundas; y las que lo hacen con uno suave son las peores, pues éstas no tienen otro valor que el propio, mientras que las aspiradas tienen también la adición del soplo, de modo que están más cerca de la perfección que las suaves.

A partir de las letras, cuyo número y valores son los di- 15
chos, se forman las llamadas sílabas. Son largas, por una 2
parte, cuantas se forman con vocales largas o bivalentes cuando se pronuncian como largas y, por otra parte, cuantas terminan con una vocal larga o una vocal pronunciada como
larga, con una semivocal o con una muda[98]. Son breves 3
cuantas se forman con vocales breves o pronunciadas como breves y las que terminan así. No es una sola la naturaleza de las sílabas largas y breves, sino que algunas largas son más largas que otras y algunas breves, más breves que otras. Quedará esto más claro con ejemplos.

Se está de acuerdo generalmente en que una sílaba breve 4
es la que se forma, por ejemplo, con una ómicron, tal como se dice ὁδός («camino»). Si se le añade la semivocal rho, resultará Ῥόδος («Rodas»). La sílaba sigue siendo breve todavía, pero no de igual modo sino que tendrá una sutil di-
ferencia con relación a la anterior. Si además se le añade 5
una muda, la tau, resultará τρόπος («modo»). Esta sílaba se-

[98] Dionisio atiende sólo a la duración acústica y no a la duración métrica y, así, obvia la existencia de sílabas breves compuestas por una vocal breve y terminadas en consonante a final de palabra cuando sigue una palabra que empieza por vocal; y en interior de palabra si la vocal breve va seguida de una muda más las semivocales lambda y rho.

rá mayor que las anteriores y todavía sigue siendo breve. Si
además se añade a la misma sílaba una tercera letra, la sig-
ma, resultará στρόφος («cuerda»). La sílaba con esos tres
adiciones resultará más larga que la más breve aunque siga
6 siendo breve[99]. Así pues, hay esas cuatro variedades de sí-
laba breve, cuyos cambios mide nuestra sensibilidad irra-
7 cional. Para la sílaba larga sirve el mismo razonamiento.
Así, puede decirse sin duda que la sílaba que se forma con
la eta, que es larga por naturaleza, cuando se ve aumentada
con cuatro adiciones, tres delante y una detrás, como en
8 σπλήν («bazo»), es mayor que la de una sola letra. Al con-
trario, cuando se le quitan una por una las letras añadidas, se
pueden percibir los cambios en lo que resta.

9 No es necesario ahora examinar por qué las largas con-
servan su naturaleza aunque aumenten incluso hasta las
siete letras ni las breves dejen de serlo a pesar de que se re-
duzcan de muchas a una sola letra, ni por qué se considera
que las largas duran el doble que las breves y las breves, la
10 mitad que las largas. Basta decir lo que atañe al asunto pre-
sente: una sílaba breve difiere de otra breve y una larga, de
otra larga; y no todas las breves y todas las largas tienen el
mismo valor ni en la prosa, ni en los poemas épicos ni en
los líricos, donde la composición se basa en metros y rit-
mos[100].

11 Ése es el primer objeto de estudio sobre los fenómenos
que afectan a las sílabas. El segundo es el siguiente: puesto
que las letras presentan muchas diferencias no sólo por la
longitud o brevedad sino también por el sonido, sobre lo que

[99] Sigue siendo breve desde el punto de vista métrico, aunque su duración sea mayor.

[100] Los teóricos del ritmo postulaban la existencia de diferentes duraciones de sílabas largas y breves, frente a la concepción binaria de los métricos.

he hablado un poco más arriba, es del todo necesario que las sílabas, que se forman con las letras y sus combinaciones, conserven al mismo tiempo el valor propio de cada una de ellas y el común de todas, que resulta de su unión y yuxtaposición. Las voces así formadas son blandas, duras, suaves 12
y ásperas; voces que suenan dulces o molestan al oído, que llevan a la tensión o al relajamiento, y a todos los demás estados físicos, que son innumerables.

Sabedores de eso, los poetas y prosistas que más nos 13
gustan componen las palabras trenzando las letras unas con otras adecuadamente y disponen con arte las sílabas apropiadas a los sentimientos que quieren inspirar. Como hace 14
Homero muchas veces; por ejemplo, cuando a propósito de unas costas batidas por los vientos quiere sugerir con el alargamiento de las sílabas el sonido incesante:

las orillas mugen bajo un mar que brama[101]

y, a propósito del Cíclope cegado, el tamaño de su dolor y la lenta búsqueda de la puerta de la cueva que hacen sus manos:

el Cíclope, gimiendo y sufriendo los dolores
con las manos buscaba a tientas...[102]

y, en otro lugar, cuando quiere representar una súplica insistente y apasionada:

ni aunque Apolo el flechador se afane mucho,
postrándose ante el padre Zeus portador de la égida[103].

---

[101] *Il.* XVII 265.
[102] *Od.* IX 415-416.
[103] *Il.* XXII 220-221.

15 Es posible encontrar en Homero innumerables lugares
como esos que representan la extensión del tiempo, el tama-
ño del cuerpo, el exceso sentimental, la quietud de un estado
o cosas similares sólo con el recurso de la organización de
16 las sílabas. Y, al contrario, otros lugares compuestos para la
brevedad, la rapidez, la prisa y cosas similares, como por
ejemplo:

con fuertes gemidos dijo entre sus criadas[104]

y

los aurigas se aterraron al ver el fuego infatigable[105]

17 El primer verso muestra la respiración entrecortada y el desorden de la voz y el segundo, la turbación y lo inesperado del miedo. En ambos, la brevedad de las sílabas y letras produce el efecto deseado.

16 Los poetas y prosistas, prestando atención al efecto, componen por sí mismos palabras apropiadas que muestran los contenidos, como antes decía. Pero toman también muchas palabras de sus predecesores tales como las compusieron, palabras que representan las cosas, como por ejemplo:

pues un gran oleaje rugía contra la seca tierra firme[106]
ella [el águila] gritando voló con el soplo del viento[107]
brama en la playa y el mar resuena[108]
atendía al silbido de las flechas y al ruido de las lanzas[109]

---

[104] *Il.* XXII 476.
[105] *Il.* XVIII 225.
[106] *Od.* V 402.
[107] *Il.* XII 207.
[108] *Il.* II 210.
[109] *Il.* XVI 361.

La naturaleza, gran principio y maestra de estos asuntos, 2
hace que nosotros establezcamos mediante representación
palabras, que muestran las cosas según ciertas semejanzas
racionales que incitan la inteligencia[110]. La naturaleza nos 3
enseña a hablar de los mugidos de los toros, los relinchos de
los caballos, los bufidos de los bucos, el crepitar del fuego,
el rugido del viento, el crujido de la madera y muchísimas
otras cosas similares que representan una voz, una forma,
una acción, un sentimiento, un movimiento, la calma, etcé-
tera. Sobre ese asunto nuestros predecesores han dicho mu- 4
chas cosas, pero creo que las mejores, Platón el socrático,
iniciador del estudio de la etimología, en muchos otros diá-
logos pero sobre todo en el *Crátilo*.

¿Qué es lo principal de mi razonamiento? El hecho de 5
que de la unión de las letras resulta la variada composición
de las sílabas; de las disposiciones de las sílabas resultan las
multiples naturalezas de las palabras; y de la composición
de las palabras resulta el multiforme discurso. De modo que 6
siempre se cumplen cuatro cosas: una frase es bella cuando
las palabras son bellas; las sílabas y las letras bellas son la
causa de las palabras bellas; un lenguaje agradable proviene
de lo que es agradable al oído según la semejanza de las
palabras, sílabas y letras; y sus diferencias parciales, por
medio de las que se muestran los caracteres, sentimientos,
estados y acciones de los personajes y sus circunstancias,
son así por la organización primera de las letras. Recurriré a 7
unos pocos ejemplos para aclarar mi razonamiento; hay mu-
chos otros que por ti mismo encontrarás reflexionando.

Homero, el poeta con registros más variados de todos, 8
cuando quiere mostrar la sazón de un aspecto hermoso y la

[110] Sobre la adhesión de Dionisio a la teoría naturalista del lenguaje, véase la nota 18.

belleza que produce agrado, utiliza las mejores vocales y las semivocales más blandas, y no densifica las sílabas con las mudas ni fragmenta los sonidos yuxtaponiendo letras difíciles de pronunciar; hace que la composición de las letras sea de alguna manera fácil y que fluya a través del oído sin causar molestia, como por ejemplo:

se fue de su habitación la prudente Penélope,
semejante a Ártemis o a la dorada Afrodita[111].

en Delos una vez junto al altar de Apolo vi algo semejante,
un joven retoño de palmera que se levantaba[112].

y vi a Cloris la bellísima, con la que un día Neleo
se casó por su belleza, después de entregar una dote inmensa[113].

9 Cuando presenta un aspecto lamentable, horrible o altivo, no pondrá las mejores vocales sino las más parecidas a los ruidos o tomará las mudas más difíciles de pronunciar, con las que densificará las sílabas, como por ejemplo:

espantoso se les apareció, estropeado por el salitre[114],

sobre ella Gorgona de terrible mirada formaba una corona
mirando horrorosamente y alrededor estaban Espanto y Miedo[115]

10 Cuando quiere representar con la dicción la confluencia de unos ríos en un solo lugar o el rugido de las aguas que se

[111] *Od.* XVII 36-37 = XIX 53-54.
[112] *Od.* VI 162-163.
[113] *Od.* IX 281-282.
[114] *Od.* VI 137.
[115] *Il.* IX 36-37.

mezclan, no pondrá ya las sílabas suaves sino las fuertes y disonantes,

como cuando los torrentes invernales fluyen desde las
y reúnen sus violentas aguas en un barranco[116]. [*montañas*

Cuando presenta a alguien que con sus armas lucha 11
contra la corriente adversa de un río y unas veces resiste pero otras es arrastrado, usará rupturas de las sílabas, demoras en las duraciones, y letras que ofrecen resistencia:

A uno y otro lado de Aquiles se levantaba un horroroso
[*oleaje, agitado,*
golpeando en el escudo la corriente lo empujaba y en pie
no podía mantenerse[117].

Para mostrar el ruido de unos hombres arrojados contra 12
las rocas y su lamentable destino, se demorará sobre las letras más desagradables y cacofónicas, sin suavizar de ninguna manera la organización ni hacerla agradable

cogiendo al mismo tiempo a dos, como si fueran cachorros,
[*contra la tierra*
los golpeó; sus sesos se vertían y regaban la tierra[118].

Sería un gran trabajo si quisiera aportar los ejemplos de 13
todos los usos que podrían requerirse en este lugar. De modo que, contentándome con los dichos, pasaré al siguiente tema.

---

116 *Il.* IV 452-453.
117 *Il.* XXI 240-242.
118 *Od.* IX 289-290.

14 Afirmo que el que quiera lograr un bello estilo con la composición debe reunir en la misma obra cuantas palabras
15 aportan belleza, grandeza o majestuosidad. Algunas cosas al respecto, pero de forma general, ha dicho Teofrasto el filósofo en *Sobre el estilo,* donde define qué palabras son bellas por naturaleza, por ejemplo, las palabras que, según él, en la composición darán grandeza a la expresión; y, por el contrario, otras que son pequeñas y humildes, a partir de las que —afirma— no saldrá ni buena poesía ni buena prosa[119].

16 Por Zeus, no ha errado en el blanco nuestro hombre al decir eso. En efecto, si fuese posible que todas las palabras, con las que se va a mostrar el asunto, fuesen eufónicas y elegantes, sería una locura buscar otras peores. Pero si eso fuera imposible, como es la mayoría de las veces, se debe ocultar la naturaleza de las peores por medio de la combinación, la mezcla y la yuxtaposición. Como acostumbra a hacer la ma-
17 yoría de las veces Homero. Pues si se preguntara a un poeta u orador cualquiera qué majestuosidad o belleza tienen los nombres que designan a las ciudades beocias Hiria, Micaleso, Grea, Eteono, Escolo, Tisbe, Onquesto, Eutresis y las demás de la serie que el poeta menciona, nadie podría decir cuál es
18 esa majestuosidad o belleza. Pero Homero entrelazó sus nombres bellamente y los distribuyó con eufónicos complementos de modo que parecen los nombres más magníficos de todos:

De lo beocios eran jefes Peneleo y Leito,
Arcesilao, Protoenor y Clonio,
nación que se repartía la tierra de Hiria y Áulide la rocosa,
Esqueno, Escolo y la montañosa Eteono,

[119] La tradición peripatética, siguiendo a la sofística, atribuía a la elección de las palabras el papel fundamental de la *elocutio* (KENNEDY, *ob. cit.,* 84-87). Contra esta posición es contra la que reaciona Dionisio en esta obra.

Tespia, Grea y la ancha Micaleso;
y que se repartían Harma, Ilesio y Eritras;
y poseían Eleón, Hila y Peteón,
Ocales y Medeón, ciudad bien fundada[120].

Puesto que hablo entre personas entendidas, creo que no
se necesitan más ejemplos. El catálogo entero de las ciuda- 19
des es así y hay muchos otros lugares en los que, forzado a
usar palabras que no son bellas por naturaleza, las ordena
con otras que sí lo son y disuelve la naturaleza desagradable
de unas con la belleza formal de otras. Y sobre este asunto,
basta.

Puesto que he afirmado que los ritmos tienen una parte 17
no pequeña en el valor y la magnificencia de la composi-
ción, para que nadie crea que hablo sin ciencia de los ritmos
y metros, que son propios de la teoría musical, al introdu-
cirlos en un lenguaje no rítmico ni métrico, daré cuenta
también de ello de la manera que sigue. Cualquier nombre, 2
verbo o cualquier otra parte de la oración, si no es monosí-
labo, se pronuncia con cierto ritmo (indistintamente utilizo
la denominación de pie y ritmo[121]). De una voz bisílaba hay
tres variedades, pues se formará con ambas sílabas breves, o
con ambas largas o con una breve y una larga; de la tercera 3
posibilidad, el ritmo tiene dos modos: uno que empieza con
breve y termina con larga, y otros que empieza con larga y
termina con breve. El de sílabas breves se llama hegemón
y pírrico; no es magnífico ni majestuoso y su forma es la si-
guiente[122]:

[120] *Il.* II 494-501.

[121] Esta identificación de pie y ritmo procedería de Aristóxeno (cf. Aujac-Lebel *ad loc.).*

[122] La atribución de valores estético-morales a los distintos ritmos era tradicional en Grecia (Plat., *Rep.* 400 ss.; Demetr., *Eloc.* 38).

di tú canciones con pies resueltos novedosamente[123]

4 El pie que tiene ambas sílabas largas se llama espondeo; tiene gran valor y mucha majestuosidad; ejemplo suyo es el siguiente:

¿Qué camino emprenderé, éste
o aquél, aquél o éste?[124]

5 El que se forma con una breve y una larga, si lo encabeza la breve, se llama yambo y no es innoble. Si comienza con la larga, troqueo y es más blando que el otro y menos noble. Como ejemplo del primero:

está descansando, hijo de Menetio[125]

y del otro:

alma, alma turbada por cuitas irremediables[126]

6 Las variedades, ritmos y formas de las palabras bisílabas son tantas como ésas. De las trisílabas, son más numerosas
7 que las dichas y requieren un estudio más complicado. Al pie que consiste en todas breves algunos lo llaman coreo, cuyo ejemplo es así:

---

[123] Anón., *PMG* 1027ª. Versos compuestos sólo de sílabas breves; podría ser un tetrámetro cataléctico.

[124] *Fr. adesp.* 137 Nauck. Verso compuesto de espondeos.

[125] *Fr. adesp.* 138 Nauck. Trímetro yámbico. El juicio positivo que merece el yambo en este pasaje contradice la posición de Dionisio un poco más adelante *(Comp.* 18, 20). Demetrio emite un juicio negativo del yambo (Demetr., *Eloc.* 43).

[126] Arquíl., *Fr.* 128 West. Tetrámetro trocaico cataléctico.

Bromio, lancero, belicoso, amante del grito de guerra[127],

Es humilde y sencillo y de él no saldría nada noble. Los 8
métricos llaman moloso al que tiene todas largas; es sublime, valioso y de largo paso. El siguiente es un ejemplo:

Oh, hijos de Zeus y Leda, salvadores oportunísimos[128]

El pie que se forma con una larga y dos breves, con la 9
larga en medio de ambas breves, se denomina anfíbraco; difícilmente entra en los ritmos bien formados y es enervado, afeminadísimo y desagradable, como el siguiente:

Yaco triunfante, tú que guías este coro[129].

El pie que antepone las dos breves se llama anapesto y 10
posee una gran majestuosidad; es adecuado donde se debe infundir grandeza y sentimiento a las acciones. Su forma es la siguiente:

Pesado es para mi cabeza el velo[130].

El que comienza con la larga y termina con las breves se 11
llama dáctilo; es muy majestuoso y el más estimable para la belleza de la enunciación; el metro heroico se ordena con él la mayoría de las veces; ejemplo suyo es el siguiente:

De Ilión el viento me llevó al país de los cicones[131].

---

[127] Anón., *PMG* 1027b. El verso completo *(páter Árē)* daría un tetrámetro cataléctico.

[128] Terp., *PMG* 1027c.

[129] Anón., *PMG* 1027d.

[130] Euríp., *Hip.* 201.

[131] *Od.* IX 39.

12 Los rítmicos afirman que la larga de este pie es más breve que la larga perfecta pero, como no saben decir en qué medida, la llama irracional[132]. Al otro ritmo, de alguna manera contrario a éste, el que comienza con las breves y acaba con la irracional, lo distinguen de los anapestos y lo llaman cíclico y dan el siguiente ejemplo suyo:

se había derrumbado la ciudad de las altas puertas a tie-
[rra[133].

13 Sobre eso se podría escribir otro tratado: ahora sólo cabe decir que ambos ritmos están entre los más bellos. Queda un tipo de los ritmos trisílabos, el que se compone de dos largas y una breve; tiene tres formas. Si la breve está en medio y las largas en los extremos, se llama crético y no es innoble; un ejemplo suyo es el siguiente:

14 *ellos subían en carros flotantes de broncíneos tajamares*[134].

Si las dos largas ocupan el principio y la breve, el final, como en:

---

[132] Frente al sistema métrico que oponía simplemente sílabas larga y breves y otorgaba a la larga una duración doble que la breve, los rítmicos distinguían distintas duraciones de sílabas largas y breves. La denominación de irracional procede de no cumplir la ecuación establecida entre la duración de larga y breve. El verso homérico antes citado *(Od.* IX 39) es holodactílico, pero cuatro de sus dáctilos presentan sílabas largas por posición, lo que justifica que Dionisio plantee el problema de la larga irracional.

[133] Anón., *PMG* 1027e. En este verso se encuentra dos largas por posición. Quizá la larga irracional fuera más perceptible en el anapesto que en el dáctilo por ir en el tiempo fuerte; su mayor perceptibilidad explicaría que poseyera una denominación propia (cíclico).

[134] Anón., *PMG* 1027f

a ti, Febo, y las Musas compañeras de altar[135]

es una forma muy viril y adecuada para la majestuosidad. Lo mismo ocurre si la breve está colocada antes que las largas, pues también ese ritmo tiene valor y grandeza. Un ejemplo suyo es el siguiente:

¿Hacia qué acantilado, hacia qué selva correr? ¿A dónde ir?[136]

Los métricos llaman a esos pies baquio e hipobaquio
respectivamente. Esos doce ritmos o pies son los primeros 15
con los que se mide cualquier pasaje de prosa o poesía y forman los versos y los *kôla*. Pues los demás ritmos o pies se componen de ellos. Un ritmo o pie simple no tiene menos de dos sílabas ni más de tres. Y sobre ese asunto creo que no hay nada más que decir.

La razón que me ha llevado a hablar de temas rítmicos y 18
métricos (pues no he tenido más remedio) es la siguiente: una composición resulta valiosa, sólida y magnífica por medio de ritmos nobles, valiosos y que tienen grandeza; y otra composición carece de majestuosidad a causa de ritmos innobles, humildes e insignificantes, ya se tomen cada uno de esos ritmos por sí mismos, ya se entrelacen unos a otros se-
gún sus afinidades. Así pues, si fuera posible componer el 2
estilo sólo a partir de los ritmos óptimos, nos iría a pedir de boca. Pero si fuera necesario mezclar los peores con los mejores, como sucede muchas veces (pues las palabras se asignan a las cosas por azar)[137], se deben manejar con arte y hurtar esa necesidad con la gracia de la composición, sobre

[135] Anón., *PMG* 1027g

[136] Anón., *PMG* 1027h.

[137] Contradicción con la teoría naturalista adoptada por Dionisio en *Comp.* 3, 16 y 16, 2.

todo porque tenemos una gran licencia, ya que ningún ritmo está excluido de la prosa, al contrario que ocurre en el verso[138].

3 Queda presentar las pruebas de lo que he dicho, para que mi razonamiento sea convincente; serán pocas entre muchas. Vayamos a ello: ¿quién no estaría de acuerdo en que la dicción del discurso fúnebre de Tucídides posee una composición valiosa y magnífica?

> La mayoría de los que han hablado ya aquí alaba al que instituyó este discurso, en la idea de que es bello pronunciarlo en honor de los que reciben las honras fúnebres como consecuencia de la guerra[139].

4 ¿Qué es lo que hace que esa composición sea magnífica? El hecho de que los *kôla* están compuestos de ritmos
5 magníficos. Pues los tres pies que van a la cabeza del primer *kôlon* son espondeos; el cuarto es un anapesto; después de ése, de nuevo un espondeo; luego, un crético; todos son pies
6 muy valiosos. Por eso el primer *kôlon* es majestuoso. El siguiente, ἐπαινοῦσι τὸν προσθέντα τῷ νόμῳ τὸν λόγον τόνδε («alaba al que instituyó este discurso»), tiene dos hipobaquios como primeros pies; el tercero es un crético; después, de nuevo dos hipobaquios y una sílaba con la que termina el *kôlon*. De modo que, naturalmente también éste es majestuoso, pues está compuesto de los ritmos más nobles y
7 bellos. El tercer *kôlon,* ὡς καλὸν ἐπὶ τοῖς ἐκ τῶν πολέμων θαπτομένοις ἀγορεύεσθαι αὐτόν («en la idea de que es bello pronunciarlo en honor de los que reciben las honras fúnebres como consecuencia de la guerra») comienza con

---

[138] Cicerón limita la libertad de la prosa y recomienda que no se utilicen más de dos o tres pies heroicos seguidos *(De orat.* III 47, 182).

[139] Tucíd., II 35.

un pie crético[140]; en segundo lugar, toma un anapesto; en
tercero, un espondeo; en cuarto, de nuevo un anapesto; des-
pués dos dáctilos seguidos; dos espondeos finales; luego
una catalexis[141]. También éste ha resultado noble por los
pies utilizados. La mayoría son así en Tucídides o, mejor 8
dicho, pocos no son así; de modo que naturalmente parece
ser sublime y noble, pues elige los ritmos más bellos.

En cuanto al siguiente pasaje de Platón, ¿a qué otro re- 9
curso estilístico se puede atribuir su valor y su belleza que al
hecho de estar compuesto de los ritmos más bellos y dig-
nos? Se trata de uno de los más famosos y conocidos, utili- 10
zado en el comienzo del epitafio:

> De hecho ellos obtienen de nosotros los honores que se merecen por sí mismos; después de haberlos recibido, se encaminan al camino del destino[142].

Dos son los *kôla* que completan el período en este pa- 11
saje. Los ritmos que los definen son los siguientes: baquio el
primero (no creería conveniente escandir ese *kôlon* con un
yambo, pues pienso que conviene aplicar a los lamentos no
los tiempos veloces y rápidos sino los prolongados y len-
tos)[143]; espondeo, el segundo; el que sigue, dáctilo (evitando

---

140 Es un crético si se considera que la sílaba final de καλὸν es larga por posición, a pesar de que le sigue una palabra que empieza con vocal. Dionisio sigue aquí coherentemente el principio enunciado en *Comp.* 15, 2, pero más adelante no lo respetará al medir como breves sílabas similares.

141 La catalexis es la supresión de una sílaba en el final de un verso o período, lo que deja incompleto un pie.

142 PLAT., *Menéx.* 236d.

143 Para rechazar la presencia del yambo, Dionisio debe medir como breve una sílaba que termina con semivocal y va seguida de una palabra que empieza por vocal, contradiciendo el principio enunciado en *Comp.* 15, 2. Se ha señalado repetidamente el carácter arbitrario que pueden te-

la elisión); después el que le sigue, espondeo; el siguiente, más bien crético que anapesto; luego, según creo, espondeo; el último, hipobaquio pero, si se quiere, anapesto; después, catalexis. De esos ritmos ninguno es humilde ni innoble[144].

12 Del siguiente *kôlon* (ὧν τυχόντες πορεύονται τὴν εἱμαρμένην πορείαν), los dos primeros pies son créticos; los dos que les siguen, espondeos; después, de nuevo un crético; luego, el último, hipobaquio. Necesariamente el discurso compuesto enteramente de ritmos bellos es bello.

13 En Platón hay innumerables pasajes como ése. Platón es genial para comprender la melodía y la euritmia. Si hubiera sido tan diestro en elegir las palabras como fue extraordinario en componerlas,

habría sobrepasado

a Demóstenes y a otros por la belleza de la enunciación,

o habría dejado la victoria indecisa[145].

14 Pero de hecho, yerra en lo que respecta a la elección, sobre todo cuando persigue la expresión sublime, extraordinaria y elaborada, lo que he mostrado más claramente en otro sitio. Pero dispone las palabras agradable y bellamente, por Zeus, y en esto nadie podría reprocharle nada.

---

ner los análisis rítmicos de la prosa que, con la misma sucesión de largas y breves, dan lugar a interpretaciones diferentes.

[144] Este período presenta, según Dionisio, diversas dificultades. Para los dos primeros pies, se ofrecen dos posibilidades: un baquio más un espondeo; o bien, un espondeo más un yambo; Dionisio prefiere la primera posibilidad. En el quinto pie, hay dos escansiones posibles: crético o anapesto; Dionisio se inclina por la primera. Por último, el séptimo pie admite la medida como hipobaquio o anapesto, sin que Dionisio se decida por una.

[145] *Il.* XXIII 382.

Todavía citaré el estilo de un autor, al que le doy la 15
palma en habilidad oratoria. Demóstenes es el límite en la
elección de palabras y la bella composición. En el discurso 16
Sobre la corona, tres son los *kôla* que completan el primer
período; los ritmos con los que se escanden son los si-
guientes: πρῶτον μέν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, τοῖς θεοῖς 17
εὔχομαι πᾶσι καὶ πάσαις («En primer lugar, atenienses,
suplico a todos los dioses y diosas que»); un ritmo baquio
da comienzo al *kôlon;* después sigue un espondeo; luego un
anapesto y, después de ése, otro espondeo; luego tres créti-
cos seguidos y un espondeo final. Del segundo *kôlon,* que 18
cito: ὅσην εὔνοιαν ἔχων ἐγὼ διατελῶ τῇ τε πόλει καὶ
πᾶσιν ὑμῖν («cuanta buena voluntad he tenido para la ciu-
dad y para todos vosotros»), el primer pie es un hipobaquio;
luego un baquio, pero si se quiere, un dáctilo; después un
crético; después hay dos pies compuestos llamados peones,
a los que sigue un moloso o baquio, pues ha lugar para me-
dirlo de ambas formas; y un espondeo final. Al tercer *kôlon,* 19
que cito: τοσαύτην ὑπάρξαι μοι παρ' ὑμῶν εἰς τουτονὶ
τὸν ἀγῶνα («me la concedáis vosotros a mí en este proce-
so»), dan comienzo dos hipobaquios; luego un crético, al que
sucede un espondeo; después de nuevo un baquio o crético
y, de nuevo, un crético final; y después una catalexis[146].

Así pues, ¿qué impide que haya una bella composición, 20
cuando no hay ni un pirriquio ni yambo ni anfíbraco, ni nin-
gún coreo o troqueo? Y no digo que ninguno de esos auto-
res no usen nunca ritmos más innobles (pues los usan), sino
que los han disimulado buenamente y los han entrelazados
intercalando los peores con los mejores.

---

[146] Los editores han señalado algunas irregularidades en las escansiones de Dionisio, por ejemplo, la medida como breve de la sílaba final de *pólei*. Para un análisis completo del pasaje, véase AUJAC-LEBEL *ad loc.*

21 Los que no tuvieron cuidado con esa parte del arte, unos produjeron escritos viles; otros, flojos; y otros, escritos con
22 alguna otra fealdad o deformidad. De ellos el primero, el último y el del medio es [el sofista] Hegesias de Magnesia. Sobre él, por Zeus y todos los demás dioses, no sé qué debe decirse. ¿Acaso era tan insensible y basto que no comprendía qué ritmos eran nobles o innobles, o era tan demente y corrompido que, a pesar de conocer los mejores, luego elegía los peores? Más bien creo lo segundo. Pues el acertar a veces es propio de la ignorancia y el no acertar
23 nunca, de la premeditación. En los numerosos escritos que dejó, no se encontraría ni una sola línea compuesta con fortuna. Parece que él suponía que lo suyo era mejor que lo de los autores clásicos y con diligencia realizaba lo que cualquier hombre sensato, obligado a improvisar un discurso,
24 haría avergonzado. Pondré un pasaje de su *Historia,* para que quede manifiesto por comparación cuánto valor tiene la nobleza de los ritmos y cuánta fealdad, la falta de nobleza.
25 El asunto del que habla el sofista es el siguiente: Alejandro, en el asedio de Gaza, una plaza fuerte de Siria, resulta herido en el ataque y toma la plaza algún tiempo después. Llevado por la cólera, hace degollar a todos los que habían caído prisioneros dentro y manda a los macedonios matar al que se encuentren. Había tomado cautivo al jefe mismo, un hombre de alta dignidad por su fortuna y apariencia; ordena que lo aten vivo a un carro de guerra y que lancen los caballos a galope, y lo descuartiza a la vista de todos. No se podrían contar sentimientos más terribles ni espectáculos más
26 espantosos que éstos. Pero merece la pena ver cómo lo ha expresado el sofista, si de una forma majestuosa y sublime o vil y ridícula[147].

---

[147] Pasaje de la *Historia de Alejandro* de Hegesias, de la que se conservan sólo fragmentos breves; cf. Curcio Rufo (IV 6, 7-30).

El rey marchaba a la cabeza de la formación. De alguna manera los jefes de los enemigos habían decidido salirle al encuentro cuando atacara, pues sabían que, si lo abatían a él solo, al mismo tiempo rechazarían también a la tropa. La esperanza misma los precipitaba a la audacia, de modo que nunca antes Alejandro corrió tanto peligro. Pues uno de los enemigos se postró a sus rodillas y Alejandro creyó que lo hacía como gesto de súplica. Dejó que se acercara mucho y esquivó el puñal que llevaba bajo las aletas de la coraza[148], de modo que la herida no resultó muy precisa, sino que él mismo lo mató golpeándole la cabeza con la espada y una cólera recién nacida inflamó a todos. Así la locura del audaz quitó la piedad a cada uno de los que vieron u oyeron el suceso, de modo que tras la señal de la trompeta cuatro mil bárbaros fueron despedazados. Sin embargo, Leonato y Filotas llevaron a Betis vivo ante el rey. Al verlo muy gordo, grande e imponente (pues era negro de piel), por odio a lo que había tramado y a su apariencia, ordenó que le atravesaran con una cadena de bronce los pies y que lo arrastraran desnudo en círculos. Gritaba torturado de dolores por las asperezas. La situación que he descrito congregó a la gente: aumentaba el tormento, gritaba en su lengua bárbara, suplicando al «amo», pero sus solecismos provocaban la risa. El montón de grasa y la barriga parecían más de un monstruo babilonio que de un hombre. La muchedumbre se divertía con ultrajes soldadescos sobre un enemigo repugnante y torpe[149].

¿Se parece este pasaje a los famosos versos homéricos 27
en los que Aquiles está injuriando al cadáver de Héctor? Aunque el sentimiento es menor, pues el ultraje es sobre un

[148] Frase con sintaxis poco clara; se trata del puñal que llevaba el enemigo oculto debajo de su coraza para sacarlo en el último momento y asesinar a Alejandro.

[149] Hegesias, *FGrH.* 142, F 5.

cuerpo insensible, sin embargo, merece la pena ver cuánto se diferencia el poeta del sofista:

Dijo y maquinó injurias contra el divino Héctor:
le perforó los tendones por detrás de ambos pies,
desde el talón hacia el tobillo, e hizo pasar correas de piel
lo ató al carro y dejó que la cabeza arrastrara. [de buey;
Subió al carro, cogió las famosas armas
y fustigó a los caballos para que corriesen, ambos volaron
[de grado.
Una polvareda se levantaba al ser arrastrado, a uno y otro
[lado la negra
cabellera se esparcía y la cabeza en el polvo
yacía, antes llena de gracia. Ese día Zeus a sus enemigos
la entregó para que la ultrajasen en su tierra patria.
Así su cabeza se llenaba de polvo; la madre
se arrancaba los cabellos y arrojó su brillante velo
lejos: se quejaba mucho viendo a su hijo.
Su padre se lamentaba miserablemente y a uno y otro lado
lloraba y se lamentaba por la ciudadela. [la gente
Muchísimo parecía como si entera
el fuego devorase a la elevada Ilión desde su cima[150].

28 Así conviene que un autor sensato e inteligente exprese los terribles sufrimientos de una persona noble. Pero como se ha expresado el magnesio, lo harían las mujeres y los hombres enervados cuando no lo hicieran con cuidado, sino
29 de broma y para hacer reír. ¿Cuál es la causa de la nobleza de los versos de uno y de la bajeza de las fruslerías del otro? Sobre todo, la diferencia de los ritmos, si no es ésa la única causa. En Homero ni una sola línea carece de majestuosi

[150] *Il.* XXII 395-411.

dad. En Hegesias no hay un solo período que no moleste.
Después de tratar qué valor tienen los ritmos, pasaré a los
asuntos restantes.

Para mí el tercer factor que contribuye a la belleza de la 19
composición es la variación. No me refiero a la variación
del mejor estilo al peor (eso sería una gran tontería) ni del
peor al mejor, sino a la diversificación de lo semejante. In- 2
cluso las cosas bellas producen hartazgo, como también las
agradables, si se repiten de continuo, pero diversificadas
con variaciones permanecen siempre nuevas. A los que es-
criben poesía épica o lírica no les es posible variar todo o no
en todos los aspectos ni en la medida que quisieran. Por 3
ejemplo, los poetas épicos no pueden variar el metro sino
que necesariamente todas las líneas son hexámetros; ni pue-
den variar el ritmo, sino que usarán los que empiezan por
una sílaba larga y, de entre éstos, no todos.

Los que escriben poesía lírica no pueden cambiar el 4
modo melódico de las estrofas y de las antístrofas, sino que,
si se basan en melodías enarmónicas, cromáticas o diatóni-
cas[151], deben conservar las mismas secuencias en las estro-
fas y antístrofas. Ni pueden cambiar los ritmos que ocupan 5
por entero las estrofas y antístrofas, sino que deben mante-
nerlas sin cambios. Pero en los llamados epodos, es posible
alterar ambos, la melodía y el ritmo. Con respecto a los *kôla* 6
de los que se compone cada período, se tienen muchas posi-
bilidades para dividirlos de manera diversa y aplicarles a
cada uno una longitud y forma, siempre que completen la
estrofa. Luego deben hacer de nuevo los mismos metros y

---

[151] De los tres géneros musicales, el enarmónico se basa en dos semitonos menores y una tercera mayor; el cromático, en semitonos; y el diatónico, en dos tonos y un semitono. Cf. R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Mode in Ancient Greek Music*, 1936.

7 *kôla*. Los antiguos poetas líricos, me refiero a Alceo y Safo,
hacían estrofas pequeñas, de modo que no introducían en
sus pocos *kôla* muchas variaciones, y utilizaban epodos
muy pocas veces. Los poetas contemporáneos de Estesícoro
y Píndaro, que componían períodos mayores, los repartían
en muchos metros y *kôla,* no por otra causa que por amor a
8 la variación. Los autores de ditirambos variaban incluso los
modos (dorio, frigio y lidio)[152] en la misma canción y alte-
raban las melodías, unas veces enarmónica, otras cromática
y otras diatónica. Y para los ritmos se permitían muchas li-
cencias, al menos autores como Filóxeno, Timoteo y Teles-
tes, puesto que para los antiguos estaba reglado incluso el
ditirambo.

9 Pero la prosa tiene toda la libertad y licencia para diver-
10 sificar con variaciones la composición como quiera. El me-
jor estilo de todos es el que tenga el mayor número de pau-
sas y variaciones de composición. Cuando se diga una cosa
en estilo periódico, otra, sin período; cuando un período se
componga de más *kôla,* otro, de menos; cuando un *kôlon*
sea más corto, otro, más largo; cuando uno sea más rápido,
otro, más lento; y los ritmos sean cada vez distintos y haya
toda clase de figuras, los tonos de voz (los llamados acen-
tos) sean diferentes y oculten el hartazgo con la diversifica-
11 ción. Tiene cierta gracia, en este aspecto, la obra compuesta
de tal modo que no parezca compuesta. Creo que no son ne-
cesarias muchas palabras, pues estoy convencido de que to-
do el mundo sabe que la variación es lo más agradable y
12 bello en la prosa. Considero ejemplo de variación toda la

---

[152] El modo dorio (octava de mi) era considerado grave y viril; el modo frigio (octava de re), agitado; y el modo lidio (octava de do), fúnebre y propio de lamentos. Cf. Th. Reinach, *La musique grecque,* París, 1926 (reimp. 1976).

obra de Heródoto, de Platón y de Demóstenes[153], pues es imposible encontrar otros autores que hayan utilizado más digresiones, diversificaciones más oportunas y figuras más variopintas que ellos. Me refiero al primero en la forma de su *Historia;* al segundo, en la gracia de sus diálogos; y al
tercero, en la utilidad de sus discursos forenses. Distinto es 13
el sistema de Isócrates y sus seguidores; aunque componen muchas cosas agradables y magníficas, estos autores no aciertan mucho con las variaciones y la diversidad, sino que en ellos se da un solo tipo de período cíclico, un orden similar de figuras, la misma combinación de vocales y mu-
chas otras cosas iguales que machacan la audición. En este 14
punto no acepto su sistema. Aunque en Isócrates mismo florecían muchas gracias que disimulaban ese defecto, en sus seguidores esa falta resulta más visible porque sus otros aciertos son menores.

Queda todavía el tratamiento del decoro, puesto que el 20
decoro debe estar presente en todas los demás recursos. Si una obra fracasa en ese aspecto, fracasa, si no en todo, al
menos en lo más importante. Pero no es ahora la ocasión de 2
examinar este concepto en general, pues es una teoría profunda que requiere un gran desarrollo. Debo atenerme al tema sobre el que estoy desarrollando mi tratado, si no todo
o su mayor parte, al menos cuanto sea posible. Se está gene- 3
ralmente de acuerdo en que el decoro es la adecuación a los personajes y asuntos establecidos. Como la elección de palabras puede mantener el decoro o no, así también de alguna
manera la composición. Como ejemplo es necesario sim- 4
plemente remitirnos a la verdad. Me refiero a lo siguiente: si estamos irritados o alegres, si lloramos o tenemos miedo,

[153] Dionisio cita un autor para cada género en prosa, es decir, historiografía, filosofía y oratoria.

si sentimos algún sentimiento o mal, no utilizamos la misma
composición que cuando meditamos y nada en absoluto nos
turba ni aflige.

5 He dicho estas pocas pruebas, entre muchas que hay.
Puesto que son innumerables las cosas que podrían decirse
si se quisiera dar cuenta del concepto de decoro en general,
diré sólo una, que es (puedo decirlo) muy asequible y co-
6 mún. Las mismas personas, en el mismo estado de ánimo,
cuando cuentan hechos en los que resulta que estuvieron
presentes, no utilizan una composición semejante para todos
sino que representan los hechos contados, incluso en la
composición de las palabras, no como un ejercicio volunta-
7 rio sino por un instinto natural. El buen poeta y orador deben
tener en cuenta eso y representar los hechos que tratan, no
sólo con la elección de palabras sino también con la compo-
sición.

8 El genial Homero suele hacerlo; a pesar de que dispone
de un solo metro y de pocos ritmos, sin embargo siempre
los innova y llena de arte, de modo que nos da igual ver su-
9 cediéndose los hechos o que se nos cuenten. Diré uno pocos
ejemplos entre muchos que podrían utilizarse. Cuando Odi-
seo cuenta a los feacios su viaje y su bajada al Hades, con
10 sus palabras ofrece la visión de los males del más allá, entre
los que describe los padecimientos de Sísifo; se dice que los
dioses infernales le habían impuesto como condición para
liberarlo de sus desgracias que subiera rodando cierta piedra
a un monte. Era imposible: cuando la piedra llegaba a la ci-
11 ma caía de nuevo; merece la pena ver cómo lo muestra me-
diante una representación que se basa en la propia composi-
ción.

Y vi a Sísifo, que tenía fuertes dolores
y levantaba con sus dos brazos la enorme roca;

apoyándose con sus manos y pies,
arriba empujaba la roca, hacia la cima[154].

Aquí es la composición la que muestra cada cosa que 12
sucede: el peso de la piedra, el penoso movimiento desde el
suelo, el apoyo sobre las piernas, la subida al monte, la pie-
dra impulsada arriba con fatiga; nadie podría negarlo. Y ¿de
qué surge cada uno de esos efectos? Pues no es espontá-
neamente ni por azar. Primeramente, en las dos líneas en las 13
que levanta la piedra, salvo los dos verbos, todas las demás
palabras son bisílabas o monosílabas; además las sílabas
largas son el cincuenta por ciento más numerosas que las
breves en cada una de esas dos líneas; además todos los
ajustes de las palabras dejan intervalos grandes y se separan
muy perceptiblemente, o bien por el encuentro de vocales o
bien por el contacto de semivocales y mudas. Todo se com-
pone de los ritmos dactílicos y espondaicos más largos[155] y
con los intervalos más grandes[156]. ¿Cuál es la función de 14
cada cosa? Los monosílabos y los bisílabos, que dejan entre
ellos mucho tiempo intermedio, servían para representar la
lentitud de la acción; las sílabas largas, que tienen cierta du-
ración y detenimiento, representan la resistencia, la lentitud
y la dificultad; el respiro entre las palabras y la yuxtaposi-
ción de letras ásperas representan las pausas del esfuerzo y
la magnitud del trabajo. Los ritmos, vistos en su duración,
representan la extensión de los miembros y el hecho de
arrastrar, hacer rodar y soportar la piedra.

Los versos que siguen demuestran que eso no depende 15
de una espontaneidad natural sino de un arte que intenta re-

[154] *Od.* XI 593-596. Demetrio analiza el mismo pasaje (*Eloc.* 72).

[155] Es decir, sin largas irracionales (cf. *Comp.* 17, 12).

[156] Se refiere a los intervalos que las sílabas largas y las consonantes que chocan producen en la pronunciación retardándola.

16 presentar los hechos. Homero no expresa de la misma manera cuando la piedra cae para atrás desde la cumbre rodando, sino que acelera y comprime la composición. Pues comienza de la misma forma:

Pero cuando iba
a coronar la cima[157],

pero añade:

entonces una fuerza la hacía volver
y luego de nuevo al llano rodaba la piedra[158].

¿Acaso la composición no rueda hacia abajo con el peso de la piedra? O más bien, ¿la velocidad de la narración no
17 supera la rapidez de la roca? A mí me parece que sí. ¿Cuál es la causa también aquí? Merece la pena considerarla. La línea que muestra la caída de la piedra no tiene ningún monosílabo y sólo dos bisílabos, lo que no deja, en primer lu-
18 gar, prolongarse la duración sino que la acelera. Además, de las diecisiete sílabas que hay en la línea, diez son breves y sólo siete, largas, y no las largas más cabales[159]. Necesariamente pues, la expresión se precipita y se contrae, arrastrada
19 por la brevedad de las sílabas. A ello se añade que ninguna palabra se separa considerablemente de las otras, pues no hay ninguna vocal yuxtapuesta a otra vocal ni una semivocal o muda, a otra semivocal, lo que naturalmente hace ás-
20 pera y desunida la composición. No hay tampoco separación perceptible puesto que las palabras no se interrumpen, sino que se deslizan unas sobre otras, son llevadas por una

---

157 *Od.* XI 596-597.

158 *Od.* XI 597-598.

159 Es decir, las sílabas que son largas tanto por naturaleza como por posición.

misma corriente y, de algún modo, todas se convierten en
una por la exactitud de la composición. Lo más admirable 21
de todo es que ninguno de los ritmos largos que pueden por
naturaleza entrar en el metro heroico —ni el espondeo ni el
baquio[160]— se introducen en esa línea, salvo el final; todos
los demás son dáctilos y con muchas sílabas irracionales se-
guidas, de modo que no se diferencian muchos de algunos
de los coreos. Nada se opone, pues, a que la expresión sea 22
ligera, redonda y fluida cuando se forja con tales ritmos. Se
podrían señalar muchos pasajes similares en Homero, pero
me parece que basta con éste para que pueda hablar también
de otros asuntos.

Así pues, los que quieran lograr una composición bella y 23
agradable, tanto en prosa como en verso, deben tener esos
objetivos, que, en mi opinión, son los más poderosos e im-
portantes. Los objetivos que no tienen esa importancia (por-
que son menores, confusos y difíciles de tratar en un solo
escrito) te los expondré en los ejercicios diarios[161] utilizan-
do el testimonio de muchos y buenos poetas, historiadores y
oradores. Ahora me queda hablar de algunas cosas que pro- 24
metí[162] y que no son menos necesarias; después de eso, daré
por terminado mi tratado. ⟨Intentaré decir⟩ cuáles son los di-
ferentes tipos de composición y cuál es generalmente el ca-
rácter de cada uno, citar a los autores mejores en cada tipo y
proporcionar sus ejemplos. Cuando haya terminado eso, in- 25
tentaré examinar entonces lo que la mayoría no ha sabido

---

160 Puede llamar la atención que Dionisio diga que el baquio (larga+larga+breve) puede entrar en el hexámetro, pero téngase en cuenta que el primer pie de *Od.* XI 595 *(étoi hò)* es considerado como un baquio por Dionisio, que no acepta el abreviamiento épico.

161 Referencia a las clases diarias de retórica que Dionisio impartía a alumnos como Rufo Metilio.

162 En la organización de la obra *(Comp.* 1, 12).

resolver: ¿qué es lo que hace que la prosa parezca semejante a la poesía, a pesar de conservar su forma, y la poesía sea parecida a la prosa, aunque guarde la majestuosidad poética? Pues, en líneas generales, los más importantes prosistas
26 y poetas poseen en su estilo esas cualidades. Intentaré decir lo que pienso también sobre este asunto pero empezaré por el primero.

21 Mi posición es que hay tantos tipos diferentes de composición que no admiten ni una visión general ni un examen riguroso; creo que cada persona posee un carácter singular tanto en el aspecto físico como también en la composición literaria que utiliza. La pintura puede servirnos muy bien de
2 ejemplo. En ese arte, todos los que pintan seres vivos toman las mismas tinturas pero hacen unas mixturas que no se parecen en nada unas a otras; del mismo modo, en el lenguaje poético y en cualquier otro tipo de lenguaje, todos utilizamos las mismas palabras pero no las disponemos de la mis-
3 ma manera. Ahora bien, estoy convencido que son tres esos tipos genéricos de composición; el que quiera podrá ponerles los nombres apropiados cuando haya oído sus caracteres y diferencias.

4 Sin embargo, ya que no puedo nombrarlas con nombres autorizados, pues carecen de nombre, las llamaré metafóricamente a una austera; a otra, pulida; y a la tercera, común[163]. Sería un problema al menos para mí si tuviera que decir cómo se produce la tercera:

---

163 El término «austero» está tomado del sentido del gusto (por ejemplo, dicho del vino seco o áspero); el término «pulido», del sentido del tacto. En el manuscrito *F*, junto a «pulido» se ha introducido en el texto la glosa «florido». Este concepto es totalmente ajeno a la teoría de Dionisio. QUINTILIANO lo utiliza como equivalente del estilo intermedio (*Inst.* XII 10, 58).

mi mente está partida en dos para decir la verdad[164],

bien por la supresión de los extremos de cada uno de los dos
primeros tipos, o bien por la mezcla. No es fácil imaginar
una respuesta clara. Quizá sea preferible decir que, por la 5
relajación y tensión de los extremos, se producen los tipos
intermedios, que son muy numerosos. Mientras que en mú-
sica, la nota media dista igual de la más baja y de la más al-
ta[165], en el lenguaje literario el tipo intermedio de composi-
ción no se separa igual de los dos extremos, sino que el
término «intermedio» se toma en un sentido amplio, como
«rebaño», «montón» y otros muchos[166]. Pero no es ésta la 6
ocasión para componer esa teoría; debo hablar, como pro-
puse, de los tipos de composición pero sin decir todo lo que
podría (creo que necesitaría mucho desarrollo) sino sólo lo
más patente.

El carácter de la composición austera es el siguiente: as- 22
pira a que las palabras asienten con firmeza y adopten posi-
ciones fuertes, de modo que cada palabra se perciba perfec-
tamente y se interpongan entre las palabras separaciones
considerables con intervalos de tiempo perceptibles. No le 2
importa nada utilizar muchas veces encuentros ásperos y di-
sonantes[167], como ocurre con las piedras sin elegir que se
ajustan en la construcción de una casa, cuyos asientos no
quedan ni cuadrados ni pulidos sino, de algún modo, sin

---

[164] PÍND., *Fr.* 213 SNELL-MÄHLER.

[165] En la lira antigua de tres cuerdas, la nota de la cuerda media era exactamente inermedia entre las notas de las cuerdas extremas.

[166] Sobre la influencia de la teoría peripatética del término medio, véase S. F. BONNER, «Dionysius of Halicarnassus and the peripatetic Mean of Style», *Class. Philol.* 33 (1938), 257-266.

[167] Es decir, hiatos y encuentros de consonantes que no pueden entrar a formar parte de la misma sílaba sino que se distribuyen en sílabas consecutivas.

3 trabajar e improvisados. Suele alargarse habitualmente con palabras grandes y que se desarrollan extensamente, pues le resulta molesto el hecho de verse reducida a sílabas breves,
4 excepto si la necesidad le obliga. Con respecto a las palabras, la composición austera intenta alcanzar y persigue esos objetivos. Con respecto a los *kôla,* se aplica a los mismos objetivos de la misma manera poco más o menos. Elige los ritmos más valiosos y magníficos y no pretende que los miembros se correspondan mutuamente ni que sean muy semejantes ni esclavos de una secuencia obligatoria, sino que sean nobles, simples y libres; pretende que se parezcan más a la naturaleza que al arte y que se basen más en el sentimiento que en la caracterización moral.

5 Y generalmente evita componer períodos que hagan perder el sentido, si alguna vez espontáneamente se ve arrastrada a ello, suele enfatizar el descuido y la sencillez. Para cerrar el período circular, no añade ninguna palabra que no ayude al sentido[168]; no se esfuerza para que los asientos de las palabras resulten de algún modo teatrales[169] o pulidos; no mide los períodos, por Zeus, para que sean proporcionados a la respiración del que habla; y no se ocupa de ninguna
6 otra cosa semejante. Además son rasgos propios de tal tipo de composición los siguientes: contrabalancea los casos; varía las figuras; presenta pocos nexos; suprime los artículos; desdeña frecuentemente las secuencias; es mínimamente florida; es altanera, natural, sin rebuscamientos; su belleza está en el arcaísmo y el sabor antiguo.

7 Muchos han sido los partidarios de este tipo de composición, en poesía, historia y oratoria pública. Se distinguen

---

[168] Crítica al estilo periódico, donde prima la forma sobre el contenido, típico de los seguidores de Isócrates.

[169] El adjetivo teatral quizá haga referencia a los excesos del asianismo (cf. Usher, *ad loc.).*

de los demás en poesía épica Antímaco de Colofón y Em-
pédocles el filósofo; en poesía lírica, Píndaro; en tragedia,
Esquilo; en historia, Tucídides; en oratoria, Antifonte. En 8
este punto, el tema reclama proporcionar muchos ejemplos
de cada uno de los autores dichos. Quizá no resultaría desa-
gradable la exposición así bordada con muchas flores pri-
maverales, pero el tratado hubiera parecido desmesurado y
más un comentario que una preceptiva. Ahora bien, no con- 9
venía dejar lo dicho sin verificar, como si fuera patente y no
necesitara pruebas. Era necesario, pues, tomar el término
medio y no abusar de la ocasión ni defraudar la confianza.
Intentaré llevarlo a cabo tomando unos pocos ejemplos de 10
los autores más ilustres. Así, de los poetas bastará oír hablar
a Píndaro y de los prosistas, a Tucídides, pues son los mejo-
res escritores de composición austera. Comencemos por 11
Píndaro y un ditirambo suyo cuyo principio es:

Ved este coro, Olímpicos,
y enviad la gracia de la gloria, dioses,
que al frecuentado ombligo de la ciudad
    en la sagrada Atenas
marcháis y a la plaza llena de arte y afamada.
Recibid coronas trenzadas de violetas
    y primaverales cantos.
De Zeus, con el esplendor
de los cantos, vedme que vengo otra vez
ante el dios coronado de yedra,
los mortales lo llamamos Bromio y Eríboas.
A cantar al vástago del más alto padre
y de una mujer cadmea vengo.
Evidencias no se me ocultan a mí como adivino:
cuando se abren las estancias de las Horas de púrpureo [velo

y brotes de néctar hacen salir a la primavera fragante,
entonces se derraman, entonces, sobre la tierra inmortal los [deseados
rizos de las violetas y las rosas se mezclan con los cabellos,
resuenan las voces de los cantos con las flautas
y los coros marchan ante Sémele la de la diadema[170].

12 Bien sé que todo el que tiene una mediana sensibilidad literaria atestiguaría que esos versos son poderosos, compactos y valiosos y que tienen una composición muy austera; son ásperos sin causar molestia y moderadamente punzantes a los oídos; retardan los tiempos y frecuentemente distienden los ajustes; y no muestran una belleza teatral[171] y
13 pulida sino arcaica y austera. Intentaré mostrar con qué recursos organizativos han resultado así (pues adoptaron ese carácter con arte y cierta razón y no valiéndose de la espontaneidad y del azar).

14 Su primer *kôlon* se compone de cuatro palabras: un verbo, un nexo y dos nombres comunes. El verbo y el nexo, unidos por una elisión, hacen que la composición sea agradable, pero el nombre común dispuesto junto al nexo impli-
15 ca un ajuste muy áspero. Pues ἐν χορὸν («al coro») es disonante e incómodo: el nexo termina con la semivocal ny y el nombre común comienza con la muda ji, y esas letras son
16 por naturaleza inmiscibles e incompatibles. La ny no puede ir naturalmente delante de la ji formando una sola sílaba, de modo que, si son límites de sílabas, no dan continuidad al sonido, sino que necesariamente se produce cierto silencio en medio de ambas sílabas que distingue el sonido de cada

170 PÍND., *Fr.* 75 SNELL-MÄHLER.

171 La calificación de teatral parece corresponder a la composición pulida, frente al carácter arcaico de la composición austera. Cf. *Comp.* 22, 5.

una de las letras[172]. El primer *kôlon* es así áspero por la 17
composición. Acepta que ahora denomine *kôla* no a las di-
visiones con las que Aristófanes y los otros métricos distri-
buyen las odas, sino a las que naturaleza impone al discurso
y los alumnos de retórica imponen a los períodos.

El *kôlon* situado junto a ése, ἐπὶ τε κλυτὰν πέμπετε 18
χάριν θεοί («y enviad la gracia de la gloria, dioses»), se se-
para del primero considerablemente y comprende en sí mis-
mo muchos ajustes disonantes. La letra con la que comienza 19
es una de las vocales, la épsilon, y se sitúa junta a otra vo-
cal, la iota, pues el miembro anterior termina con esa vocal.
No se produce elisión entre una y otra ni la iota delante de la
épsilon puede formar una sola sílaba. Se produce cierto si-
lencio entre ambas letras que divide a cada una de las dos
palabras y les confiere un asiento firme. En la composición 20
sucesiva del *kôlon,* junto a los nexos ἐπὶ τε con los que co-
mienza el *kôlon* (a no ser que deba llamarse preposición al
primero de ellos), se sitúa el nombre común κλυτὰν, que
hace que la composición sea disonante y áspera. ¿Por qué? 21
La primera sílaba de κλυτὰν se pretende breve, pero es más
larga que la breve normal, porque se forma con una muda,
una semivocal y una vocal. Su brevedad poco clara y, al
mismo tiempo, su difícil pronunciación por la combinación
de las letras producen un retardamiento de la pronunciación
y una interrupción de la composición. Si, por ejemplo, se 22
suprimiese la kappa de la sílaba y resultase ἐπὶ τε λυτὰν, la
lentitud y la aspereza de la composición desaparece-
rían. A su vez, el verbo πέμπετε, añadido al nombre común 23
κλυτὰν, no tiene un sonido acorde y armónico, sino que es
necesario apoyarse en la ny y, ocluyendo suficientemente la

---

[172] Al contrario que en la secuencia de una muda y una semivocal pronunciada en una sola sílaba.

pronunciación de ésta, la pi resulta audible, pues la pi no
24 puede estar colocada detrás de la ny. La causa es la configuración de la boca que no produce cada una de las dos letras (la ny y la pi) en el mismo lugar y del mismo modo. El sonido de la ny se produce alrededor del cielo de la boca, con la lengua elevada y apoyada en la punta de los dientes, mientras el soplo del aire se divide por las ventanas de la nariz. El de la pi, cerrando la boca, sin hacer nada la lengua, mientras el soplo del aire, como ya he dicho antes, produce un sonido compacto al pasar por la abertura de los labios[173].
25 El hecho de que la boca adopte configuraciones distintas, ni emparentadas ni parecidas, para cada una de las dos letras conlleva cierto intervalo de tiempo, que rompe la suavidad y facilidad de la composición. Al mismo tiempo, la sílaba que encabeza πέμπετε no suena larga[174] y hace áspera la audición, pues comienza con una muda y termina con una semi-
26 vocal. Colocar θεοί junto a χάριν corta la continuidad del sonido y produce una separación considerable de las palabras, porque una termina con la semivocal ny y la otra se encabeza con la muda theta y en absoluto las semivocales pueden estar naturalmente delante de las mudas[175].

27 Viene después el tercer *kôlon:* πολύβατον οἵ τ᾽ ἄστεος ὀμφαλὸν θυόεντα ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθάναις οἰχνεῖτε («que al frecuentado ombligo de la ciudad en la sagrada Atenas
28 marcháis»). Aquí, junto a ὀμφαλὸν, que termina en ny, se coloca θυόεντα, lo que le confiere una disonancia semejante a la anterior. A θυόεντα, que termina con la vocal alfa, se

[173] Cf. *Comp*. 14, 17 y 23.

[174] Se trata de una sílaba formada con una vocal breve y que es larga por posición, es decir, una «larga irracional».

[175] Entiéndase que las semivocales no pueden preceder a las mudas para formar una sola sílaba, al contrario que en el secuencia muda más semivocal.

ayunta ἐν ταῖς ἱεραῖς, que comienza con la vocal épsilon, lo
que desmembra el sonido con un intervalo de tiempo que no
es pequeño. A ello sigue πανδαίδαλόν τ᾽ εὐκλε᾽ ἀγοράν.
Aquí también la conjunción es áspera y disonante, pues la 29
letra muda tau se une a la ny y el tiempo intermedio entre el
nombre común πανδαίδαλόν y la elisión que le sigue desa-
rrolla un intervalo considerable, pues ambas sílabas son lar- 30
gas pero una es mucho más larga proporcionalmente, la que
une con la elisión las dos sílabas y se forma con una muda y
dos vocales. En todo caso, si se le quitase la tau y quedase
πανδαίδαλόν εὐκλε᾽ ἀγοράν, esa sílaba tendría la medida
justa y haría que la composición fuese más fácil.

Lo mismo ocurre con ἰοδέτων λάχετε. Están colocadas 31
una al lado de otra dos semivocales, la ny y la lambda, que
no admiten una conjunción natural por el hecho de que no
se pronuncian ⟨ni en el mismo lugar⟩ ni con una configura-
ción de la boca semejante. Las palabras que les siguen alar- 32
gan las sílabas y dejan grandes intervalos en sus uniones:
στεφάνων τᾶν τ᾽ ἐαριδρόπων, pues también aquí entre-
chocan sílabas largas que sobrepasan la medida justa; la que
termina la palabra στεφάνων rodea con dos semivocales
una vocal larga por naturaleza; y la que le sigue se alarga
con tres letras: una muda, una vocal pronunciada como lar-
ga y una semivocal. Así pues, se han producido una separa- 33
ción por la longitud de las sílabas y una disonancia por la
yuxtaposición de las letras, porque el sonido de la tau no es
acorde con la ny, como he dicho antes. Junto a ἀοιδᾶν, que
termina en ny, se sitúa Διόθεν τέ με, que comienza con la
muda delta, y junto a σὺν ἀγλαΐᾳ, que termina en iota[176], se
sitúa ἴδετε πορευθέντ᾽ ἀοιδᾶν, que comienza con la iota.

---

[176] Se deduce del pasaje que la iota suscrita se pronunciaba.

Se pueden encontrar muchos versos así, si se examina la oda en conjunto.

34 Para que me dé tiempo de hablar sobre los asuntos restantes, baste de Píndaro y tómese del proemio de Tucídides el siguiente pasaje:

> Tucídides de Atenas escribió la guerra de peloponesios y atenienses, de cómo guerrearon los unos contra los otros; comenzó en el momento en que se inició, porque esperaba que sería grande y más digna de narrarse que las anteriores: conjeturaba que unos y otros entraban en ella con plenitud de fuerzas y con toda clase de preparativos y veía que los demás griegos se alineaban con uno u otro bando, unos inmediatamente y otros lo proyectaban. Resultó ser la conmoción más grande que ha afectado a los griegos, a una parte de los bárbaros y, por así decirlo, a la mayoría de la humanidad. Era imposible, por el mucho tiempo transcurrido, poner de manifiesto los hechos anteriores y, todavía más, los más antiguos; pero según los indicios, en los que debo confiar cuando examino los hechos más lejanos posible, creo que no fueron importantes ni en cuanto a las guerras ni con respecto a lo demás.
>
> Parece ser que la que ahora se llama Grecia no estaba habitada antiguamente de una manera estable, sino que antes había migraciones y fácilmente cada cual dejaba su tierra forzado por otros cualesquiera, siempre más numerosos. Como no existía el comercio y las relaciones por tierra y por mar eran limitadas, y como cada uno explotaba lo suyo sólo para sobrevivir y no tenían excedentes ni plantaban la tierra, pues no estaba claro cuándo algún otro llegaría a privarles de lo suyo, y además no tenían murallas; y como creían que obtendrían en todas partes la comida necesaria de cada día, emigraban sin dificultad[177].

[177] TUCÍD., I 1-2.

Porque creo que cualquier persona instruida lo sabe 35
igualmente, para nada necesito decir que este pasaje no tie-
ne una composición suave ni pulida minuciosamente; que
no es eufónico ni blando, ni se desliza insensiblemente al
oído, sino que aparece muy disonante, áspero y duro; ni que
carece absolutamente de gracia pomposa o teatral[178], sino
que muestra una belleza arcaica y arrogante. Además el pro-
pio historiador reconoció que su obra era poco agradable
para la audición:

> está compuesta como una adquisición para siempre más que como una obra de concurso que se escucha un momento[179].

Con pocas palabras te señalaré cuáles son los principios 36
que el autor ha usado para hacer que la composición tenga
sabor antiguo y sea austera. Será fácil que estos detalles sir-
van como pruebas de ideas generales para personas que sin
dificultad acceden a la teoría de las analogías y consecuen-
cias. En el comienzo mismo, el verbo ξυνέγραψε, unido al 37
nombre común Ἀθηναῖος, distiende considerablemente la
composición, pues la sigma colocada delante de la xi no
permite una pronunciación como una sola sílaba. Para que
la xi resulte audible, se debe retener la sigma con un silen-
cio. Eso provoca una sensación de aspereza y disonancia.
Luego las colisiones que suceden (por cuatro veces la ny 38
se yuxtapone sucesivamente a la tau, la pi y la kappa) irri-
tan mucho el oído y turban considerablemente la composi-
ción, cuando dice: τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ
Ἀθηναίων («la guerra de los peloponesios y atenienses»)
pues de esas palabras no hay ninguna que no deba retenerse

---

178 Se asigna el carácter teatral a la *cháris* y se opone a la belleza.

179 TUCÍD., I 22, 4.

antes por la oclusión de la boca en el última letra para que la
39 palabra que se le une suene clara y puramente. Además
la yuxtaposición de las vocales al final de este *kôlon,* en καὶ
᾿Αθηναίων, rompe y distiende la continuidad de la compo-
sición al requerir un intervalo de tiempo muy perceptible,
pues la iota y la alfa no pueden contraerse y cortan el soni-
do, y son los sonidos continuos y con suaves transiciones
los que producen la eufonía.

40 A su vez, en el segundo período, el autor ha compuesto
con mesura el *kôlon* que lo encabeza, ἀρξάμενος εὐθὺς
καθισταμένου («comenzó en el momento en que se ini-
ció»), para que aparezca especialmente eufónico y blando.
Pero de nuevo hace que el *kôlon* siguiente sea áspero y des-
41 garrado con las rupturas de las uniones: καὶ ἐλπίσας μέγαν
τε ἔσεσθαι καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων
(«porque esperaba que sería grande y más digna de narrarse
que las anteriores»), pues tres veces seguidas se yuxtaponen
vocales que dejan hiatos y cortes y no permiten la audición
42 de un único *kôlon* continuo. El período que termina con τῶν
προγεγενημένων no posee una cláusula[180] bien definida ni
circular, sino que parece sin pies ni cabeza, como si fuera
parte del segundo período pero no su final.

43 Lo mismo le sucede también al tercer *kôlon,* pues su
curso no es tampoco circunscrito ni asentado, pues su parte
final es τὸ δὲ καὶ διανοούμενον («y otros lo proyectaban»);
además el período contiene muchas disonancias de vocales
entre sí y de semivocales con otras semivocales y mudas,
asperezas que son producidas por sonidos discordantes por
naturaleza.

44 En resumen, he citado doce períodos que contienen, si
se los divide proporcionalmente según la respiración, no

[180] La cláusula *(básis)* designa el final rítmico de un *kôlon* o período.

menos de treinta *kôla;* de entre todos ellos no se encontrarían seis o siete compuestos eufónicamente y pulidos en sus uniones. Pero en esos doce períodos poco falta para que haya treinta hiatos; los encuentros de semivocales y mudas (disonantes y difíciles de pronunciar), de los que proceden las rupturas y las numerosas pausas en la dicción, son tantos
que poco falta para que haya alguno en cada palabra. Gran- 45
de es la desproporción entre unos *kôla* y otros, la irregularidad de los períodos, la novedad de las figuras, el rechazo de la secuencia y los demás rasgos que he considerado característicos de la composición sin adornos y austera. No creo necesario gastar más tiempo desarrollando sucesivamente todo con ejemplos.

La composición pulida, la segunda en nuestro orden, 23
posee el carácter siguiente: no busca que se vea cada palabra singular y perfectamente, ni que todas recaigan en un asiento llano y estable, ni que los intervalos de tiempo entre ellas sean grandes, ni le son propias, en general, la lentitud y
fijeza, sino que pretende que el vocabulario sea móvil, que 2
unas palabras lleven a otras y fluyan tomando su asiento en la conexión, como las corrientes aguas nunca en reposo. Valora que las palabras se adhieran mutuamente y se tramen para producir, en la medida de lo posible, la apariencia de
una sola dicción. La precisión de la composición logra ese 3
objetivo, cuando no deja ningún intervalo de tiempo en medio de las palabras. En este aspecto, se parece a las telas bien tejidas o los cuadros con las luces y las sombras degra-
dadas. Pretende que todas las palabras sean eufónicas, sua- 4
ves, blandas, como muchachas, rechaza, de alguna manera, las sílabas ásperas y disonantes, y muestra precaución frente
a cualquier audacia y temeridad. No sólo pretende que las 5
palabras se ajusten de manera adecuada y se pulan mutuamente, sino que también se tramen los *kôla* unos con otros y

todos completen el período. Limita el tamaño del *kôlon,* que no será ni menor ni mayor que la medida, y el tiempo del período, que no sobrepasará la respiración completa de un hombre[181]. No permite elaborar un pasaje sin períodos, o un período sin *kôla,* o un *kôlon* sin simetría.

6 No utiliza los ritmos mayores, sino los medianos o me-
nores; pretende que los finales de los períodos sean eurítmi-
cos y vayan como trazados por una regla. En los ajustes de
los períodos hace lo contrario que en los ajustes de las pala-
7 bras, pues suelda las unas y separa los otros, como preten-
diendo que sean visibles en derredor. No suele utilizar las
figuras arcaizantes ni las que se caracterizan por cierta
majestuosidad, gravedad o sabor antiguo, sino las figuras
delicadas y lisonjeras que tienen mucho de artificio y tea-
8 tralidad. Para hablar de manera más general, este tipo de
composición posee una forma contraria al tipo anterior en
los rasgos más importantes; de ello no necesito volver a ha-
blar.

9 Sería consecuente enumerar también a los autores que
han sobresalido en este tipo de composición. Me parece que de
los épicos Hesíodo es quien mejor lo ha llevado a cabo;
de los líricos, Safo y, después de ella, Anacreonte y Simó-
nides; de los trágicos, sólo Eurípides; de los historiadores,
rigurosamente ninguno pero Éforo y Teopompo más que la
10 mayoría; y de los oradores, Isócrates. Citaré también ejem-
plos de este tipo de composición, eligiendo de los poetas a
11 Safo y de los oradores a Isócrates. Comenzaré por la poesía
lírica:

Afrodita la inmortal, la de trono polícromo,
hija de Zeus, urdidora de engaños, te lo suplico,

[181] La composición pulida es esencialmente periódica; la regularidad de sus *kôla* contrasta con la irregularidad en la composición austera.

no me sometas con disgustos y cuitas,
señora, el corazón.
Ven aquí, si alguna otra vez
mis voces desde lejos
escuchaste y dejaste la casa de tu padre
para venir con tu dorado
carro uncido. Bellos te trajeron
tus rápidos gorriones, alrededor de la negra tierra
batiendo sus alas de apretadas plumas desde el cielo,
a través del éter.
Pronto llegaron y tú, bienaventurada,
sonriendo con tu rostro inmortal
preguntabas qué me pasaba y porqué
de nuevo te invocaba
y qué quería antes que nada que sucediera
mi corazón trastornado. «¿A quién ahora debo persuadir
para que acuda a tu amor? ¿Quién, Safo,
te trata mal?
Si huye, pronto perseguirá;
si no acepta regalos, los dará;
si no ama, pronto amará
aunque no quiera».
Ven a mí también ahora, líbrame de las penosas
cuitas y cuanto mi corazón desea
que se cumpla cúmplelo; y tú misma
sé mi aliada[182].

La eufonía y la gracia de este pasaje resulta de la conti- 12
nuidad y la suavidad de las uniones, pues las palabras están yuxtapuestas y urdidas según cierta familiaridad y conjun-
ción física de las letras. A lo largo de casi toda la oda, las 13

[182] SAFO, *Fr.* 1.

vocales que naturalmente pueden preceder y suceder se unen a las mudas y a las semivocales para que se pronuncien en una sola sílaba. Los encuentros de semivocales con otras semivocales o mudas y de vocales entre sí, que pertur-
14 ban el sonido, son muy pocos. Así pues, si examino la oda entera, en tantos nombres, verbos y demás partes de la oración, encuentro cinco o seis combinaciones de semivocales y mudas que por naturaleza no se combinan mutuamente y esas combinaciones no hacen áspera generalmente la eufonía. El número de yuxtaposiciones de vocales que hay en el interior de los *kôla* es igual o incluso inferior y el de las que
15 unen los *kôla* unos a otros es un poco mayor. Así pues, como es natural, resulta un pasaje fluido y blando puesto que la composición de las palabras no perturba nada el sonido.
16 Hablaría de los demás rasgos de este tipo de composición y mostraría con ejemplos que son tales como yo afirmo, si mi exposición no fuese a resultar larga y a dar cierta apariencia
17 de ser repetitiva. Te será posible a ti y a cualquier otro seleccionar uno por uno cada rasgo de los que he enumerado en la presentación de este tipo de composición y examinarlos con ejemplos cuando tengas la oportunidad y sin prisa. Pero no ha lugar para que yo lo haga sino que me basta con mostrar sólo de una manera suficiente lo que quiero a los
18 que puedan seguirme. Citaré además un pasaje de un autor que ha compuesto con el mismo estilo, Isócrates el orador, quien, según creo, entre todos los autores en prosa se corresponde más rigurosamente con este tipo de composición.
19 Es el siguiente pasaje del *Areopagítico:*

> Creo que muchos de vosotros os preguntáis con qué intención he solicitado intervenir sobre la seguridad de la ciudad, como si estuviera en peligro o su situación fuera inestable, y no poseyera más de doscientas trirremes, no mantuviera la paz en su territorio ni dominara en el mar.

> Además cuenta con muchos aliados que estarían dispuestos a prestar su ayuda, si fuera necesario, y muchos más que pagan los tributos y hacen lo que se les ordena. Puesto que éstas son las circunstancias, alguien podría decir que es natural que nosotros estemos confiados, en la idea de que estamos lejos de peligros, y que les corresponde a nuestros enemigos tener miedo y deliberar por su seguridad. Sé que vosotros utilizando este razonamiento desdeñáis mi intervención y esperáis someter a toda Grecia con este poder; pero resulta que yo tengo miedo por esas mismas razones. Veo que las ciudades que creen estar mejor son las que peor deliberan, y las que tienen la confianza más grande son las que se ponen en los mayores peligros. La causa es que ningún bien ni mal sobrevienen a los hombres sólo por sí mismo, sino que la insensatez y, con ella, el desenfreno se unen y acompañan a los ricos y a los poderosos, mientras que la prudencia y una gran mesura, a la indigencia y a la humildad. De modo que es difícil distinguir cuál de esos dos partidos se preferiría dejar a los hijos de uno, pues podemos ver que, a partir del que parece ser peor, la situación mejora por lo general y, a partir del que parece mejor, la situación suele empeorar[183].

El sentimiento irracional de la audición atestigua que 20
esas palabras se unen con sinalefas y sus tonos se difuminan; que no se encuentran, tomadas de una en una, en posiciones exentas ni anchas; que no se separan ni se alejan mutuamente con grandes intervalos de tiempo, sino que parecen estar en movimiento, impulsadas en un flujo continuo; y que las uniones que cohesionan el pasaje son suaves,
blandas y fluidas. Es fácil ver que la causa no es otra que la 21
que he dicho antes al tratar de este procedimiento estilístico. Pues no se encontraría ninguna disonancia de vocales, al

[183] Isócr., VII 1-5.

menos en los *kôla* citados, ni creo que en el discurso entero, a menos que se me haya pasado alguna; y pocas de semivo-
22 cales y mudas, y éstas ni muy claras ni continuas. Éstas son las causas de la bella apariencia del pasaje; hay que añadir las medidas proporcionadas de los *kôla* y la circularidad de los períodos, perfectamente perceptible, bien dibujada y que
23 administra eminentemente las medidas proporcionadas; y, además de todo eso, las figuras, que poseen una gran frescura: hay antítesis, asonancias, paralelismos y otras similares, que constituyen el estilo del género epidíctico. Creo que no es necesario alargarse exponiendo también los restantes rasgos. Se ha hablado suficiente sobre lo que corresponde a este tipo de composición.

24 El tercer tipo de composición, el intermedio entre los dos ya tratados, al que llamo común por la falta de un nombre autorizado y mejor, no tiene una forma propia; de alguna manera, es una mezcla moderada de los otros dos y una
2 especie de selección de lo mejor de cada uno de ellos. Me parece que es adecuado que ese tipo de composición se lleve la palma, puesto que es el término medio (en el término medio está la virtud en la vida, en las acciones y en las artes, según Aristóteles y los demás filósofos de su escuela)[184], y ha de ser visto no como un sistema acabado sino en un sentido lato, como dije antes, y presenta muchas variedades
3 propias. No todos los que lo utilizan aplicaron los mismos recursos ni de la misma manera, sino que unos aplicaron unos y otros, otros; cada cual intensifica o suaviza de distinta manera los mismos recursos. Pero todos llegaron a ser

[184] Sobre la influencia en Dionisio de la teoría peripatética del término medio, véase S. F. Bonner, «Dionysius of Halicarnassus and the peripatetic Mean of Style», *Class. Phil.* 33 (1938), 257-266.

dignos de consideración en todas las formas literarias. Aho- 4
ra bien, el corifeo de todos y la cima

del que nacen todos los ríos y la mar toda
y todas la fuentes[185],

se puede decir con justicia que es Homero. Cualquier lugar
suyo que probemos está bordado sumamente con los rasgos
de la composición austera y de la pulida. Los demás que se 5
aplicaron al mismo término medio parecerían muy inferio-
res a Homero, si se les examinase junto a él, pero si se les
considera por sí mismos, son dignos de atención los siguien-
tes: de los poetas líricos, Estesícoro y Alceo; de los trágicos,
Sófocles; de los historiadores, Heródoto; de los oradores,
Demóstenes; de los filósofos, en mi opinión, Demócrito,
Platón y Aristóteles. Es imposible encontrar otros que hayan
combinado mejor los dos estilos en sus obras. Basta con 6
esto sobre los caracteres de la composición. No creo necesa-
rio que deba dar ejemplos de esos autores, porque son muy
famosos y no necesitan ningún comentario.

«Si a alguien le parece que esto es digno de mucha fati- 7
ga y un gran trabajo, su opinión es muy correcta»[186], como
dice Demóstenes, pero «si tiene en cuenta» los elogios que
acompañan a los que triunfan y qué dulce es el fruto que se
obtiene de ellos, considerará las fatigas placeres. Pido dis- 8
culpas al coro de los epicúreos, a los que no les preocupan
nada estas cosas, porque la afirmación de que «escribir no
resulta penoso a quienes no ponen su vista en el juicio críti-

[185] *Il.* XXI 196-197.
[186] Demóst., VIII 48.

co siempre cambiante»[187], como dice el mismo Epicuro, era el antídoto contra una gran pereza e incultura[188].

25 Después de terminar esos asuntos, creo que deseas escuchar también cómo el lenguaje amétrico es semejante a un bello poema épico o lírico y cómo un poema épico o lírico
2 es casi igual a la bella prosa. Comenzaré primero por la prosa, eligiendo a un autor que, según creo, ha modelado mejor que nadie la expresión poética. Quisiera citar a más autores,
3 pero no tengo tiempo suficiente para todos. Veamos, ¿quién no estaría de acuerdo en que los discursos de Demóstenes se parecen a los mejores poemas épicos o líricos, sobre todo, las arengas contra Filipo y los discursos judiciales públicos?
4 Bastará tomar el siguiente proemio de uno de ellos:

> Μηδεὶς ὑμῶν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσῃ με μήτ᾽ ἰδίας ἔχθρας μηδεμιᾶς ἕνεχ᾽ ἥκειν Ἀριστοκράτους κατηγορήσοντα τουτουί, μήτε μικρὸν ὁρῶντά τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα ἑτοίμως οὕτως ἐπὶ τούτῳ προάγειν ἐμαυτὸν εἰς ἀπέχθειαν· ἀλλ᾽ εἴπερ ἄρ᾽ ὀρθῶς ἐγὼ λογίζομαι καὶ σκοπῶ, περὶ τοῦ Χερόνησον ἔχειν ὑμᾶς ἀσφαλῶς καὶ μὴ παρακρουσθέντας ἀποστερηθῆναι πάλιν αὐτῆς, περὶ τούτου ἐστί μοι ἅπασα ἡ σπουδή[189].
>
> («Nadie de vosotros, atenienses, crea que yo por algún odio personal he venido a acusar al ahí presente Aristócrates ni que, porque haya visto una infracción pequeña y sin importancia, tan resueltamente me expongo a su enemistad, sino que, si razono y reflexiono correctamente, para que vosotros mantengáis seguro el Quersoneso y, engaña-

---

[187] Epicuro, *Fr.* 230 Usener.

[188] En este final de capítulo, quizá pueda verse una señal de que aquí terminaba un tratamiento independiente de la composición literaria, en abierta polémica contra Filodemo. Más tarde Dionisio le añadiría sus investigaciones sobre la semejanza de poesía y prosa *(Comp.* 25 y 26), hasta darle al tratado la forma con la que se ha conservado.

[189] Demóst., XXIII 1.

dos, no lo perdáis de nuevo, es en realidad todo mi empeño»).

He de intentar decir lo que pienso sobre ese asunto, pero 5
se parece a los Misterios y no es posible darlo a conocer al
vulgo, de modo que no sería maleducado si convocase «a
los que les está permitido» venir a los ritos de la literatura y
dijera que los profanos «cerrasen las puertas»[190] de sus oí-
dos. Pues algunos por su ignorancia se toman a risa las co- 6
sas más serias y quizá no les ocurre nada extraño. Quiero
decir que un pasaje cualquiera compuesto sin metro no pue- 7
de adquirir el ritmo poético o la gracia lírica sólo por medio de
la composición. Puesto que la elección de las palabras tiene 8
mucho valor, existe precisamente un vocabulario poético de
palabras raras, extranjeras y figuradas y de neologismos,
con los que la poesía agrada y que se mezclan hasta la sa-
ciedad a la prosa, como hacen muchos otros autores y, no
menos, Platón. Pero mi disertación no trata de la elección de
las palabras; déjese por ahora el examen de ese asunto.

La investigación debe centrarse en la composición mis- 9
ma, que muestra gracias poéticas con palabras comunes,
gastadas por el uso y nada poéticas. Como decía, un texto
en prosa no puede asemejarse a la épica o a la lírica si no
contiene algunos metros y ritmos entremezclados secreta-
mente. Sin embargo, no conviene que parezca métrico y 10
rítmico (pues será entonces un poema épico o lírico y se
desprenderá absolutamente de su propio carácter), sino que
basta sólo con que parezca eurítmico y bien medido. Pues
así sería poético sin ser un poema épico y melódico sin ser
poema lírico[191]. Es muy fácil ver cuál es la diferencia entre 11

[190] *Fr. órf.* 4-6 ABEL.

[191] Cf. ARIST., *Ret.* 1408b.

ambas cosas. La poesía contiene metros iguales; conserva ritmos fijos; se desarrolla en líneas, períodos o estrofas con las mismas formas; utiliza después los mismos ritmos y metros en las líneas, períodos y estrofas sucesivos; y, repitiendo eso, es rítmica y métrica. Tal forma de dicción recibe los
12 nombres de poesía épica y poesía lírica. La prosa, a su vez, contiene metros alejados y ritmos irregulares; no muestra secuencia, afinidad ni responsión entre ellos; y así es eurítmica, porque está bordada con algunos ritmos pero no es rítmica porque no utiliza los mismos ritmos ni con el mismo
13 esquema. Afirmo que así es toda la prosa que muestra rasgos poéticos y líricos, y que es precisamente la que ha utilizado Demóstenes.

14 El testimonio de Aristóteles garantiza que eso es verdad y que no invento nada. El filósofo, en el tercer libro de la *Retórica,* dice cómo conviene que sean los demás rasgos del lenguaje de la oratoria pública y, particularmente además, de qué factores nace la euritmia. En ese libro, nombra los ritmos más apropiados y dónde se muestra útil cada uno de ellos, y cita algunos pasajes con los que intenta confirmar su
15 razonamiento. Al margen del testimonio de Aristóteles, por la experiencia misma se comprenderá que es necesario que la prosa contenga algunos ritmos, si se quiere que en ella
16 florezca la belleza poética. Por ejemplo, el discurso *Contra Aristócrates,* que he mencionado precisamente un poco antes[192], comienza con un verso cómico, un tetrámetro compuesto de ritmos anapésticos, al que le falta un pie para estar completo, y por eso precisamente pasa desapercibido:

Μηδεὶς ὑμῶν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσῃ με...

(«Nadie de vosotros, atenienses, crea que yo...»)

---

[192] *Comp.* 25, 4.

Pues si a ese verso se le añadiese un pie al principio, en medio o al final, sería un tetrámetro anapéstico completo, al que algunos llaman aristofanio:

Μηδεὶς ὑμῶν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσῃ με παρεῖναι

(«*Nadie de vosotros, atenienses, crea que yo comparezco...*»)

igual a:

λέξω τοίνυν τὴν ἀρχαίαν παιδείαν ὡς διέκειτο[193].

(«*Diré cómo estaba instituida la educación antiguamente*»)

Se dirá tal vez que eso se debe no a una práctica volun- 17
taria sino a la espontaneidad, pues la naturaleza improvisa muchos metros. Pongamos que sea verdad. Pero el *kôlon* que está unido a ése, si se deshace la segunda elisión que uniéndolo al tercer *kôlon* hace que no lo podamos distinguir, será un pentámetro elegíaco completo:

μήτ' ἰδίας ἔχθρας μηδεμιᾶς ἕνεκα

(«*por algún odio personal*»)

semejante a:

κοῦραι ἐλαφρὰ ποδῶν ἴχνι' ἀειράμεναι[194].

(«*muchachas que leves levantan sus pies*»)

Supongamos que también esto ha sucedido por la misma 18
espontaneidad y sin intención. Pero después del *kôlon* intermedio, compuesto en prosa:

---

[193] Aristóf. *Nub.* 961. En este verso todos los anapestos, salvo el del cuarto y el del quinto pie, han sido sustituido por espondeos; estas sustituciones era admitidas en todos los pies del tetrámetro anapéstico.

[194] *Eleg. adesp., Fr.* 11 West.

ἥκειν Ἀριστοκράτους κατηγορήσοντα τουτουὶ
(«he venido a acusar al ahí presente Aristócrates»)

el *kôlon* que se enlaza con él se compone nuevamente de dos versos:

μήτε μικρὸν ὁρῶντά τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα, ἑτοίμως
[οὕτως ἐπὶ τούτῳ
(«ni que, porque haya visto una infracción pequeña y sin
[importancia tan resueltamente...»)

19 pues si se tomara el epitalamio de Safo:

οὐ γὰρ ἦν ἀτέρα πάις, ὦ γαμβρέ, τεαύτα[195].
(«pues no había, yerno, otra hija como ella»)

y del tetrámetro cómico llamado aristofanio

ὅτ᾽ ἐγὼ τὰ δίκαια λέγων ἤνθουν καὶ σωφροσύνη 'νενό-
[μιστο[196].
(«cuando yo estaba en la flor de la edad y proclamaba la
[justicia y la sensatez estaba bien considerada»)

se tomaran los tres últimos pies y la catalexis para unirlos de la manera siguiente:

οὐ γάρ ἦν ἀτέρα πάις, ὦ γαμβρέ, τεαύτα
καὶ σωφροσύνη 'νενόμιστο
(«pues no había, yerno, otra hija como ella
y la sensatez estaba bien considerada»)

[195] SAFO, *Fr.* 113.
[196] ARISTÓF., *Nub.* 962.

no se diferenciará nada de[197]:

μήτε μικρὸν ὁρῶντά τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα,
ἑτοίμως οὕτως ἐπὶ τούτῳ

(*«ni que, porque haya visto una infracción pequeña y sin [importancia, tan resueltamente...»)*

El *kôlon* que sigue es igual a un trímetro yámbico priva- 20
do de su último pie[198]:

προάγειν ἐμαυτὸν εἰς ἀπέχθειαν

(«me expongo a su enemistad»)

Estará completo si se le añade un pie y resulta así:

προάγειν ἐμαυτὸν εἰς ἀπέχθειαν τινα

(«me expongo a una cierta enemistad»)

¿Debemos despreciar también eso en la idea de que su- 21
cede no por una práctica voluntaria sino espontáneamente? ¿Qué significa, entonces, el *kôlon* vecino? Es también un trímetro yámbico correcto

ἀλλ' εἴπερ ἄρ' ὀρθῶς ἐγὼ λογίζομαι

(«sino que, si razono correctamente»)

si se toma como larga la primera sílaba del nexo ἄρα. Además, por Zeus, se inserta en medio:

καὶ σκοπῶ

(«y reflexiono [correctamente]»)

[197] Para las diferencias entre los modelos propuestos y la escansión del texto de Demóstenes, cf. AUJAC-LEBEL, *ad loc.*

[198] Aunque el primer pie es una anapesto.

22 que disimula el metro y así queda velado. El *kôlon* siguiente está compuesto de ritmos anapésticos desarrollando el mismo esquema, que se mantiene en ocho pies[199]:

περὶ τοῦ Χερόνησον ἔχειν ὑμᾶς
ἀσφαλῶς καί μὴ παρακρουσθέντας,

(«para que vosotros mantengáis
seguro el Quersoneso y, engañados»)

semejante al siguiente pasaje de Eurípides:

βασιλεῦ χώρας τῆς πολυβώλου
Κισσεῦ, πεδίον πυρὶ μαρμαίρει[200].

(«rey de una tierra fecunda,
Ciseo, la llanura con el fuego brilla»)

23 Y después de eso, en el mismo *kôlon,* viene a continuación:

ἀποστερηθῆναι πάλιν αὐτῆς

(«no lo perdáis de nuevo»)

Es un trímetro yámbico que se ha desprendido de un pie y medio; estaría completo así:

ἀποστερηθῆναι πάλιν αὐτῆς ἐν μέρει

(«no lo perdáis de nuevo a su vez»)

24 ¿Debemos decir todavía que son metros improvisados e involuntarios, a pesar de ser tantos y tan variados? A mí no me lo parece, pues también en lo que sigue es posible en-

---

[199] No es perfectamente anapéstico porque hay un crético en el cuarto pie (ἀσφαλῶς).

[200] EURÍP., *Fr.* 229 NAUCK.

contrar muchos pasajes semejantes, llenos de ritmos y me-
tros de toda clase. Mas para que nadie suponga que éste es 25
el único discurso suyo compuesto así, acometeré otro, cuya
expresión me parece genial, el discurso *En defensa de Cte-
sifonte,* al que declaro el mejor de todos los discursos[201].
Veo en este discurso, inmediatamente después de dirigirse a 26
los atenienses, el ritmo crético o peón, si se prefiere llamarlo
así (no habrá ninguna diferencia), compuesto de cinco tiem-
pos y dispuesto a lo largo de todo el *kôlon* sin improvisa-
ción, por Zeus, sino con el mayor cuidado posible:

τοῖς θεοῖς εὔχομαι πᾶσι καὶ πάσαις.

(«Suplico a todos los dioses y diosas»)

¿No es, pues, el mismo ritmo que

Κρησίοις ἐν ῥυθμοῖς παῖδα μέλψωμεν[202];

(«¿con ritmos cretenses en honor del hijo cantemos?»)

Al menos a mí me lo parece, pues, fuera del último pie,
los demás son iguales en todo. Pongamos, si se quiere, que 27
esto sea improvisado. Pero también el *kôlon* que se le une es
un yámbico correcto, aunque imperfecto por una sílaba (pa-
ra que así el metro no pueda distinguirse), puesto que será
perfecto añadiéndole una sola sílaba:

ὅσην εὔνοιαν ἔχων ἔγωγε διατελῶ

(«Con cuanta buena voluntad me he mantenido»)

Y después vendrá aquel ritmo peón o crético de cinco 28
tiempos en los *kôla* siguientes:

---

[201] Se trata del discurso *Sobre la corona,* ya citado en *Comp.* 18, 17.
[202] Anón., *PMG* 967.

τῇ πόλει καὶ πᾶσιν ὑμῖν τοσαύ-
την ὑπάρξαί μοι παρ᾽ ὑμῶν εἰς
τουτονὶ τόν ἀγῶνα

(«para la ciudad y para todos vosotros
me la concedáis vosotros
en este proceso»)

Este *kôlon,* si no tuviera al principio dos pies rotos, se parecería en todo lo demás a los versos de Baquílides:

Οὐχ ἕδρας ἔργον οὐδ᾽ ἀμβολᾶς,
ἀλλὰ χρυσαιγίδος Ἰτανίας
χρὴ παρ᾽ εὐδαίδαλον ναὸν ἐλ-
θόντας ἁβρόν τι δεῖξαι[203].

(«No es cosa de descansar ni demorarse;
sino que es necesario ir junto al templo artísticamente tra-
de Itonia, la de égida de oro, [bajado
y mostrar algo delicado»)

29 Me temo algún ataque contra mis tesis por parte de personas ignorantes de la educación elemental, que practican una retórica de plaza pública sin método ni arte. Es necesario que me defienda de ellos para que no parezca que no
30 comparezco al proceso. Dirán lo siguiente: ¿Era Demóstenes un escritor tan malo que cuando componía sus discursos, se ponía delante los metros y ritmos, como hacen los moldeadores, e intentaba ajustar los *kôla* a esos moldes, cambiando para arriba y para abajo las palabras, vigilando las longitudes y los tiempos y ocupándose con cuidado de los casos nominales, de las flexiones verbales y de todos los

[203] BAQUÍL., *Fr.* 15 SNELL-MÄHLER.

accidentes de las palabras? Sin embargo, sería necio un autor tan importante si se hubiese entregado a tales artimañas y fruslerías. No sería difícil refutar estas burlas y mofas y 31
otras semejantes, diciendo lo siguiente: en primer lugar, no hay nada de raro si un autor que ha merecido una fama tan grande como ninguno de sus predecesores renombrados por su habilidad oratoria, cuando componía obras perdurables y se entregaba para rendir cuentas a la piedra de toque de toda obra, la envidia y el tiempo[204], no quisiera adoptar ningún asunto ni palabra al azar y haya tenido mucho cuidado de estas dos cosas: de la organización de las ideas y de la belleza formal de las palabras. Y principalmente cuando los 32
autores de entonces producían discursos que no parecían escritos sino grabados o cincelados; me refiero a las obras de los sofistas Isócrates y Platón. Uno compuso el *Panegírico* en diez años, según las fuentes que ofrecen unas estimaciones más breves[205]; Platón, por su parte, a la edad de ochenta años, no dejaba de peinar, rizar y trenzar de todas las maneras sus diálogos. Por cierto, todos los filólogos saben las 33
demás historias que se cuentan sobre el amor al trabajo de Platón, pero sobre todo la de la tablilla que se encontró, según se dice, cuando murió y que contenía una versión distinta del principio de la *República:*

> Κατέβην χθὲς εἰς Πειραιᾶ μετὰ Γλαύκωνος τοῦ Ἀρίστωνος
>
> («Bajaba ayer al Pireo con Glaucón el hijo de Aristón»)

¿Qué hay, pues, de extraño si también Demóstenes se 34
preocupó de la eufonía y la melodía y no dejó nada, ni pala-

204 Juego de palabra *(phthónōi / chrónōi)* que no se puede traducir.

205 Ps. Longino, *Sobre lo Sublime* 4, 2.

35 bra ni idea, al azar o sin haberlo sometido a prueba? Pues me parece que conviene al que prepara discursos públicos, recuerdos perdurables de su talento, no descuidar el mínimo detalle, mucho más que a cualquier pintor o escultor, que muestran las habilidades y trabajos de sus manos en una materia corruptible, conviene gastar el rigor de su arte en
36 venillas, plumas, plumones y tales pequeñeces. Me parece que si se utilizan esos argumentos no se tiene un juicio fuera de lo normal; como tampoco si se dice que, cuando era todavía joven y acababa de comenzar su formación, puesto que no era irreflexivo, debió de examinar todo cuanto podía
37 atañer a la práctica humana. Una vez que el ejercicio prolongado, que le dio una gran fuerza, infundió en su mente ciertos moldes y huellas de prácticas oratorias de toda clase, pudo ya llevarlos a cabo con facilidad y oficio.

38 Lo mismo ocurre en las demás artes cuyo fin es alguna actividad o creación. Por ejemplo, los que saben extremadamente bien tocar la cítara, el arpa o la flauta, cuando oyen una música desacostumbrada, sin mucho trabajo, la adaptan
39 a sus instrumentos en el mismo momento de percibirla. Con mucho tiempo y trabajo, aprenden las notas y sus manos no adquieren rápidamente el oficio de hacer lo que se les ordena. Mucho tiempo después, cuando el mucho ejercicio convierte el hábito en fuerza natural, entonces tienen éxito en sus actuaciones.

40 ¿Y qué se debe decir de los demás? Lo que todos sabe-
41 mos basta para desbaratar toda su vana argumentación. ¿A qué me refiero? Cuando nos enseñan las letras, primero aprendemos sus nombres, luego sus formas y sonidos; a continuación, del mismo modo, las sílabas y los cambios que sufren; y después de eso, ya las palabras y sus accidentes (me refiero a los alargamientos, abreviaciones, acentos y
42 las cosas similares). Cuando ya sabemos eso, entonces em-

pezamos a escribir y leer, al principio por sílabas y despa-
cio. Después de que ha transcurrido un tiempo considerable
y ha grabado en nuestras almas profundos moldes, entonces
hacemos esas operaciones con facilidad y leemos de corrido
y sin fallos cualquier libro que se nos dé, con un oficio y
una rapidez increíbles[206]. Debemos suponer que eso es lo 43
que también ocurre con respecto a la composición de pala-
bras y la eufonía de los *kôla* en los autores competentes. Pe-
ro es lógico que los que carecen de experiencia y práctica se
asombren y desconfíen de que el éxito ajeno dependa del
arte. Valgan estos argumentos contra los que suelen mofarse 44
de las preceptivas.

Con respecto a la composición melódica y métrica que 26
tiene una gran semejanza con la prosa, tengo que decir que la
primera causa es también ahora, de la misma manera que en
la prosa poética, el ajuste de las palabras; la segunda, la
composición de los *kôla;* y la tercera, la proporción de los
períodos. El que quiera tener éxito en ese tipo de composi- 2
ción, debe ordenar y ajustar las palabras con formas muy
variadas; hacer que los *kôla,* en intervalos proporcionados,
no se correspondan con las líneas sino que corten los versos
y que sean desiguales y diferentes[207]; reducirlos muchas ve-
ces a miembros más pequeños que los *kôla*[208]; construir pe-

[206] La comparación entre los actos de componer y de leer y escribir se basa en el doble significado que la palabra *týpos* presenta en el pasaje: por una parte, los moldes que utilizan los artesanos y que se transfieren metafóricamente a la composición literaria; por otra parte, las formas de las letras que son la base de la escritura y la lectura. Sobre la enseñanza de la lectura y la escritura en Grecia, cf. H. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité,* París, 1955 (3.ª ed.).

[207] La recomendación esencial de Dionisio es el uso del encabalgamiento.

[208] Es decir, el *kómma* (diminutivo *kommátion),* grupo de palabras menor que un *kôlon.*

ríodos que no tengan ni el mismo tamaño ni la misma forma
que los períodos yuxtapuestos. Pues la poesía con ritmos y
metros irregulares se parece muchísimo a la prosa.
3 Los que componen hexámetros, yambos o los demás
versos semejantes no pueden diferenciar sus poemas con
muchos metros o ritmos, sino que es necesario que se man-
4 tengan siempre en las misma forma. Pero los poetas líricos
pueden introducir muchos metros y ritmos en un solo perío-
do. De modo que, los que componen versos de un solo me-
tro, cuando deshacen las líneas distribuyéndolas en los *kôla*
cada vez de una manera, diluyen y disimulan el rigor del
metro; y, cuando varían el tamaño y la forma de los perío-
5 dos, hacen que nos olvidemos del metro. Los poetas líricos
construyen estrofas polimétricas, donde siempre los *kôla*
son desiguales e irregulares entre ellos, y hacen que las divi-
siones sean irregulares y desiguales. Con esos dos recursos
no dejan que percibamos el ritmo uniforme y proporcionan
a sus cantos una gran semejanza con la prosa. A pesar de
que sus poemas contienen palabras figuradas, extranjeras,
raras y demás usos poéticos, no dejan de parecerse menos a
la prosa.
6 Nadie suponga que no sé que el llamado prosaísmo pa-
rece ser un vicio poético, ni me acuse de ignorancia creyen-
do que incluyo un defecto entre las virtudes de la poesía y la
prosa. Escuche y aprendáse cómo creo que deben distin-
guirse la prosa y la poesía valiosas de las que nada valen.
7 Sé que existe en prosa, por una parte, el lenguaje familiar
(me refiero al de la conversación y la charla) y, por otra, el
lenguaje de la oratoria, donde hay mucha preparación y arte.
Considero digno de risa lo que encuentro adecuado al len-
guaje de la charla y la conversación en los poemas, pero
creo que merece admiración y emulación lo que se parece al
lenguaje preparado y artístico.

Si cada una de estas dos variedades de prosa tuviera un 8
nombre diferente, sería consecuente llamar también con
nombre diferentes a cada variedad poética que se les parece.
Pero, puesto que la prosa valiosa y la que nada vale se lla- 9
man de la misma manera, no erraría quien considerara be-
llos los poemas que se parecen a la prosa bella y malos, los
que se parecen a la prosa mala, y nada le perturbara la se-
mejanza de las palabras, pues la similitud de la denomina- 10
ción, asignada a realidades diferentes, no impedirá ver la
naturaleza de cada cosa.

Y sobre esto basta. Terminaré mi exposición poniendo 11
ejemplos de lo dicho. De la épica basta lo siguiente: «luego
él desde el puerto anduvo un sendero áspero» es un *kôlon;* y
el segundo es «subiendo por un lugar boscoso», que es más
breve que el anterior y corta la línea en dos. El tercero es «a
través de las cimas», que es un miembro más pequeño que
un *kôlon*[209]. Y el cuarto «a donde Atenea le dijo que estaba
el divino porquero», compuesto de dos hemistiquios y que
no se parece nada a los anteriores. Después el *kôlon* final,
«que era el que mejor le cuidaba los bienes, de los servido-
res que poseía el divino Odiseo», que deja inacabada la ter-
cera línea y que, con el añadido de la cuarta, suprime el ri-
gor métrico. Después «lo encontró sentado en el corredor», 12
que no coincide con la línea. El *kôlon* «allí una alta majada
estaba construida» es desigual al anterior. Y luego la idea
siguiente se expresa sin períodos, en *kôla* y miembros pe-
queños. Añade «en un lugar descubierto» y «bella y gran-
de», que es un miembro más pequeño que un *kôlon;* des-
pués «a la que se puede rodear», palabra que tiene sentido

[209] Es decir, un *kómma*.

por sí misma. El resto del pasaje está compuesto de la misma manera[210]. ¿Por qué debemos alargarnos?

13 De poesía yámbica los siguientes versos de Eurípides: «¡Oh, tierra patria, que Pélope delimita, te saludo!»; el primer *kôlon* llega hasta ahí. «Y tú que las tormentosas rocas de Arcadia frecuentas, Pan», hasta ahí el segundo; «de donde me jacto de ser», es el tercero. Los dos primeros son mayores que una línea y el tercero, menor. A continuación «Pues Auge, la hija de Aleo, a mí para el tirintio me parió secretamente, para Heracles» y después «Consabidor es el monte Partenio»: ni uno ni otro tienen la medida de una línea. Después otro *kôlon* menor y mayor que una línea[211]: «en donde a mi madre de los dolores de parto libró Ilitía». Y lo que sigue es semejante[212].

14 Como ejemplo de poesía lírica citaré los siguientes versos de Simónides. No están transcritos con las divisiones con las que Aristófanes y otros organizan los *kôla* sino con las que la prosa reclama. Aplícate al poema y léelo según esas divisiones y te darás cuenta de que el ritmo de la oda te

[210] El pasaje citado y analizado es *Od.* XIV 1-7, cuya división en versos es: «luego él desde el puerto anduvo un sendero áspero / subiendo por un lugar boscoso a través de las cimas a donde Atenea le / dijo que estaba el divino porquero, que era el que mejor le / cuidaba los bienes, de los servidores que poseía el divino Odiseo. / Lo encontró sentado en el corredor allí una majada / alta estaba construida en un lugar descubierto / bella y grande a la que se puede rodear...».

[211] La división en versos (cf. nota siguiente) explica la razón por la que Dionisio dice que es menor que una línea (no ocupa un verso completo) y mayor que una línea (porque se extiende al verso siguiente).

[212] Euríp., *fr.* 696 Nauck, cuya división en trímetros yámbicos es: «¡Oh, tierra patria, que Pélope delimita, / te saludo! Y tú que las tormentosas rocas de Arcadia / frecuentas, Pan, de donde me jacto de ser. / Pues Auge, la hija de Aleo, a mí para el tirintio / me parió secretamente, para Heracles. Consabidor es el monte / Partenio en donde a mi madre de los dolores de parto / libró Ilitía».

pasará desapercibido[213]; no podrás averiguar ni la estrofa, ni la antístrofa ni el epodo, sino que te parecerá sólo lenguaje hablado. Se trata de Dánae, llevada a través de alta mar, que se lamenta de sus infortunios:

dentro de un arca bellamente trabajada,
el viento que sopla
y el agitado mar al miedo
la precipitan; con mejillas húmedas
abrazaba a Perseo
y decía: «¡hijo mío,
qué angustia tengo!
Y tú duermes,
por tu naturaleza infantil duermes
en una tachonada tabla, incómoda,
en la noche fulgente,
tendido en oscuridad azul.
La espuma sobre tus cabellos profunda
de la ola que pasa no te turba,
ni el rugido del viento,
acostado sobre un cobertor de púrpura,
bello rostro.
Pero si lo terrible fuera terrible para ti,
a mis palabras alzarías tu delicado cuello.
Venga, duerme, mi niño,
duerma el mar
y duerma el infortunio sin medida;
que aparezca un cambio de juicio,
de ti, padre Zeus,
y mis palabras atrevidas

[213] Sobre la reconstrucción métrica del pasaje, véase D. H. Page, «Simonidea», *Journ. of Hell. St.* 71 (1951), 133-142.

o desaforadas, te lo suplico,
perdónamelas[214].

16 Así son los versos épicos y los versos líricos semejantes a la prosa bella; antes te he dicho las causas de ese fenómeno.

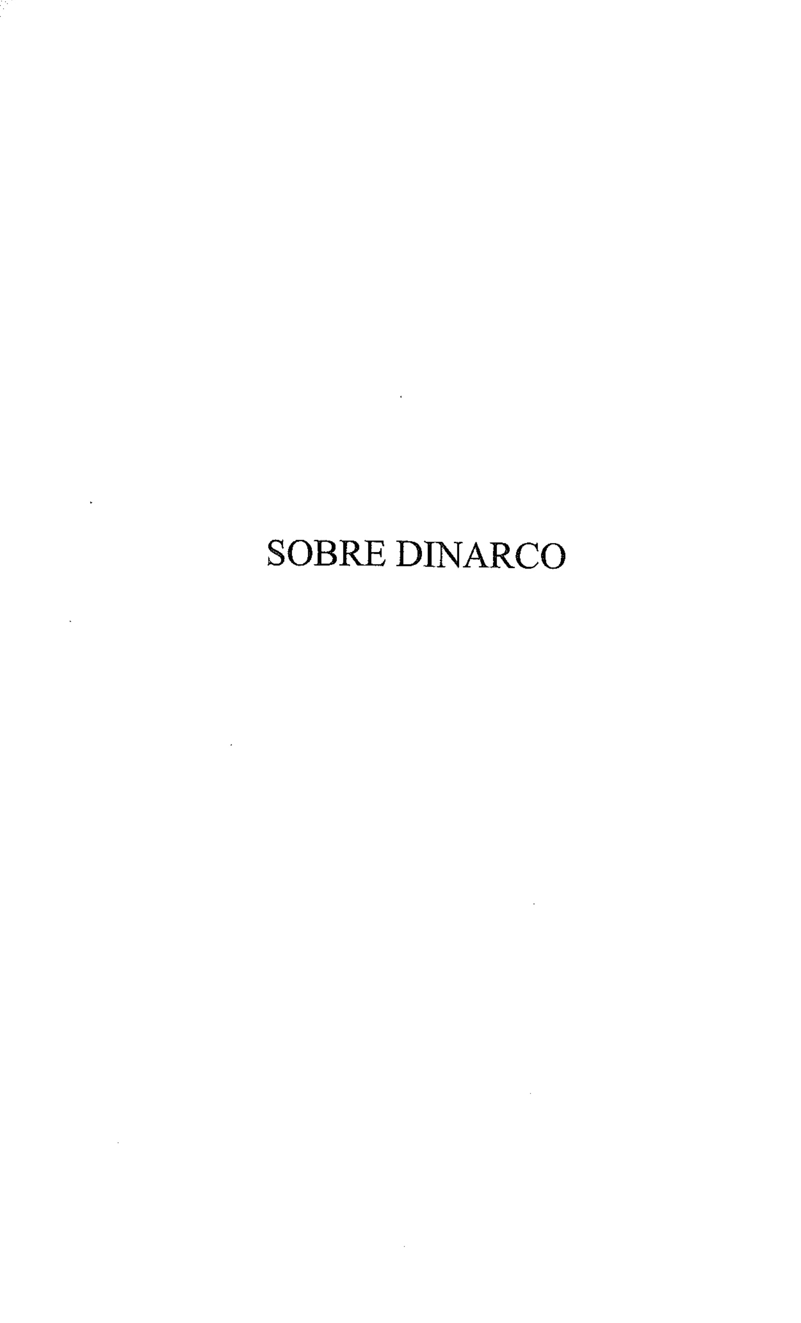
17 Tendrás este tratado como regalo mío, Rufo, «que vale por muchos otros»[215], por si quisieras manejarlo continuamente como otro instrumento utilísimo y ejercitarte con
18 prácticas diarias. Pues los preceptos del arte no son suficientes para hacer hábiles oradores de quienes lo quieren ser sin práctica ni ejercicio. De la voluntad de trabajo y de la capacidad de sufrimiento depende que los preceptos sean serios y dignos de consideración, o insignificantes e inútiles.

---

[214] En junio de 1613, a requerimientos de Góngora, Pedro de Valencia le escribió una larga carta (de la que conservamos dos versiones), en la que enjuiciaba el *Polifemo* y las *Soledades*. A lo largo de su comentario, el humanista amonesta repetidamente a Góngora contra «la hinchazón, afectación, bajeza, frialdad, extrañeza», y propone como antídoto seguir a los clásicos; como ejemplo de sencilleza y grandeza, el humanista traduce el poema que «trae de Simónides Dionisio Halicarnaseo». Véase M. M. Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, 1988. La traducción de Pedro de Valencia es la siguiente:

Cuando dentro del arca artificiosa / bramaba resoplando el viento [airado] / y el lago conmovido / con espantoso estruendo se hundía, / [Dánae] sobre Perseo / poniendo la amorosa mano, dijo: / ¡Oh hijo, y en qué cuita que me hallo! / y tú con pecho blando / y corazón de leche estás durmiendo / en cámara penosa / con tarugos de bronce claveada, / en noche oscura y niebla tenebrosa, / sin curar de las olas / profundas, que por cima / pasan de tus cabellos, sin mojarlos, / puesta tu cara hermosa / en clámide purpúrea./ Pero, si a ti te fuese lo terrible, / quizá aplicarías / la oreja delicada a mis palabras. / Duerme, hijo, en buen hora, duerma el Ponto, / duerma el insaciable / mal, etc.

[215] *Il.* XI 514.



SOBRE DINARCO

INTRODUCCIÓN

1. *La obra. Estructura y contenido*

Sobre Dinarco es un breve ensayo de crítica literaria pensado como complemento al tratado *Sobre los oradores áticos*. A pesar de que la datación relativa de los *opuscula rhetorica* de Dionisio ha suscitado serias controversias [1], se puede afirmar que *Sobre Dinarco* es una de sus últimas obras, seguida quizás tan sólo por *Sobre la composición literaria,* el segundo de los tratados que dedicó Dionisio a Demóstenes y la *Segunda carta a Ameo*.

Dionisio se ocupa en esta ocasión de un orador menor cuya vida y obra no había tratado con anterioridad. De hecho, no lo menciona ni una sola vez en el resto de su obra retórica, ni siquiera a la hora de enumerar a aquellos orado-

[1] Cf. H. Rabe, «Die Zeitfolge der rhetorischen Schriften des Dionysios von Halicarnass», *Rheinisches Museum* 48 (1893), 147-215; S. F. Bonner, *The literary treatises of Dionysius of Halicarnassus,* Cambridge, 1939 (= Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1969), 25-38; G. Pavano, «Sulla cronologia degli scritti retorici di Dionisio d'Alicarnasso», *Atti dell' Arcademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo* 4 (1942), 211-363; y G. Aujac, *Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques,* I, París, Les Belles Lettres, 1978, págs. 22-28.

res cuyo estilo no ha tratado[2]. El ensayo comienza precisamente con la justificación por parte del autor, primero, de esa omisión, y segundo, del sentido de dedicarle ahora un tratado.

Dinarco es el último de los oradores áticos según el canon establecido por los filólogos alejandrinos cuya primera referencia no se testimonia hasta Cecilio de Caleacte[3]. La principal fuente para su biografía es precisamente este breve tratado de Dionisio[4]. Se le data aproximadamente entre 360 y 290 a. C. Nació en Corinto pero se desplazó pronto a Atenas para estudiar retórica con Teofrasto[5]. Allí ejerció con cierto éxito la profesión de logógrafo. Vivió su momento de máximo apogeo bajo el gobierno de su amigo y mecenas Demetrio de Falero, cuando ya habían muerto Demóstenes e Hipérides. Al caer éste en 307/6 se retiró a Calcis hasta que pudo regresar en 292. Debió morir poco después.

---

[2] Cf. DION. HALIC., *Dem.* 8, 1.

[3] Profesor griego de retórica coetáneo de Dionisio, mencionado por él en *Pomp.* 3, 20, autor del tratado de crítica literaria *Sobre el estilo de los diez oradores.* Cf. J. TOLKIEHN, «Dionysios von Halikarnass und Caecilius von Kalakte», *Wochenschrift für Klassiche Philologie* 25 (1908), 84-86; G. A. KENNEDY, *The Art of Rhetoric in the Roman World 300 B.C.-A.D. 300,* Princeton, Princeton Univ. Press, 1972, pág. 364; M. ADELE CAVALLARO, «Dionisio, Cecilio di Kalè Akté e l'*ineditum Vaticanum*», *Helikon* 13/14 (1973/4), 119, nota 3. Sobre el canon de oradores, cf. una visión general en I. WORTHINGTON, «The Canon of the Ten Attic Orators», en I. WORTHINGTON (ed.), *Greek Rhetoric in Action,* Londres / Nueva York, 1994, págs. 244-263. Parece que Dionisio no conocía este canon o al menos no hace referencia a él en ningún pasaje.

[4] Otras fuentes son la biografía de Dinarco incluida en las *Vidas de los diez oradores,* de PSEUDO-PLUTARCO (850b8-e8), HERMÓGENES y sus comentaristas *(Id.* II 11 [= 398-399 RABE]), el diccionario de la *Suda* (s. v. *Deínarchos)* y la *Bibliotheca* de FOCIO (267, 496a). Estos y otros testimonios están recogidos en G. MARENGHI, *Dinarco,* Milán, Istituto editoriale italiano, 1970, págs. 55-59.

[5] Sobre este discípulo de Aristóteles, cf. el libro monográfico de W. W. FORTENBAUGH, P. M. HUBY, A. A. LONG (eds.), *Theophrastus of Eresus. On his Life and Work,* New Brunswick, Rutgers University in Classical Humanities, vol. 2: Transaction Books, 1985, págs. 251-267.

El interés de Dionisio se centra en esta ocasión, y lo especifica en el proemio, en determinar qué discursos de los que se le atribuyen son auténticos. Se trata, pues, de un ensayo de historia literaria. Un estudio crítico de este tipo, en el que se catalogan los discursos atribuidos a cada orador, separando los auténticos de los espurios, acompañaba a cada uno de los ensayos sobre el estilo de los diferentes oradores que analizó en *Sobre los oradores áticos*. Como en otros ensayos, Dionisio mantiene un tono coloquial más propio de una epístola o un diálogo que de una obra de carácter técnico. El autor, a la hora de determinar la adscripción a este orador de los discursos que se le atribuyen, hace un esfuerzo por la *akríbeia,* la exactitud, y recurre, dentro de las limitaciones de su época, a técnicas críticas de datación justificadas, así como al principio de la verosimilitud. Dionisio se nos presenta como un erudito de biblioteca que con los medios a su alcance trata de llevar a cabo su labor de crítico literario de la forma más objetiva posible, con datos contrastados y criterios filológicos.

Primero recurre al criterio que podemos denominar «cronológico», es decir, se esfuerza por determinar la biografía del orador y lo hace partiendo de las fuentes antiguas y de sus propios discursos. Precisamente la biografía es uno de los géneros literarios predilectos de los romanos del siglo I a. C. Es la época, por ejemplo, de las *Imagines* de Varrón y el *De viris illustribus* de Cornelio Nepote[6]. Dionisio se encuentra inmerso en esta corriente cultural[7].

---

[6] La primera de las citadas es una obra perdida que constaba de quince libros y consistía en setecientos retratos de griegos y romanos famosos, acompañado cada uno de ellos de un epigrama. De la segunda, que contaba con al menos dieciséis libros y cuatrocientas biografías agrupadas por categorías, conservamos algunos libros.

[7] Para la biografía como género literario, cf. FR. LEO, *Die griechische-römische Biographie nach ihrer litterarischen Form,* Leipzig, 1901 (=

Después acude al estilo como criterio para decidir la autoría de los discursos, con la peculiaridad de que en su opinión el estilo de este orador hay que analizarlo por comparación con otros oradores, no por sus peculiaridades específicas. Llama la atención la baja estima que el propio Dionisio tiene por la valía como orador de Dinarco, lo que justificaría la omisión de su tratamiento en su tratado *Sobre los oradores áticos*. Concluye sus consideraciones sobre el estilo de Dinarco volviendo sobre un tema de crítica literaria que le ha interesado siempre, la imitación[8]. El *Sobre Dinarco* es el último de los tratados de Dionisio que trata este problema. En esta ocasión distingue dos tipos de imitación, una natural y otra artística, y cuestiona la posibilidad de la imitación perfecta[9].

Finaliza su ensayo con la clasificación de los discursos atribuidos a Dinarco según su naturaleza (discursos privados / públicos) y según su autoría (auténticos / espurios), una enumeración que a pesar de parecer un apéndice, es no obstante el objeto primario de este ensayo, tal como precisó al comienzo, y de hecho ocupa una extensión considerable.

1965); I. Gallo, «La *Vita di Euripide* di Satiro e gli studi sulla biografia antica», *Parola del Passato* 113 (1967), 151-160.

[8] En la Antigüedad tratan este problema, entre otros, Cicerón *(De orat.* II 22), el autor de la *Retórica a Herenio* (I 2, 3) y Quintiliano *(Inst.* X 1-2). Cf. también Hor., *Arte Poética* 128-135; *Epíst.* I 19, 19; Sén., *Epíst.* 84.

[9] Cf. A. Guillemin, «L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine», *Rev. Ét. Lat.* 2 (1924), 35-57; H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck,* Berna, 1954; H. Flashar, «Die klassizistische Theorie der Mimesis», en H. Flashar (ed.), *Le classicisme a Rome aux Iers siècles avant et après J.-C.,* Entretiens Hardt, 25, Genève-Vandoeuvres, 1978, págs. 79-111 y Th. Hidber, *Das klassizistische Manifest des Dionys von Halikarnass. Die praefatio zu De oratoribus veteribus. Einleitung, Übersetzung, Kommentar,* Stuttgart/Leipzig, B. G. Teubner, 1996, págs. 56-75.

Se ocupa de un total de ochenta y seis discursos. El procedimiento que sigue es, partiendo de una distinción primaria entre discursos públicos y privados, enumerar los auténticos, citando su título y su naturaleza, y, tras ellos, los espurios, analizando en este caso los motivos que le llevan a considerarlos como tales. El resultado es que considera auténticos veintiocho discursos públicos y treinta y uno privados, mientras que, según él y aplicando los criterios filológicos antes expresados, habría que desechar de los atribuidos a él dieciocho discursos públicos y nueve privados.

En la actualidad conocemos sólo tres discursos considerados unánimemente como auténticos. Se trata de los discursos *Contra Demóstenes, Contra Aristogitón* y *Contra Filocles*[10]. Otros tres de los discursos discutidos por Dionisio se nos han transmitido dentro del *corpus* de las obras de Demóstenes, si bien hoy día se consideran espurios. Se trata de sus discursos XXXIX *(Contra Beoto)*[11], XL *(Contra Mantiteo)*[12] y LVIII *(Contra Teocrines)*[13].

A pesar del carácter aparentemente secundario del *Sobre Dinarco,* por el tema —un orador menor—, y por su situación dentro de la obra de Dionisio —además de ser probablemente uno de sus últimos escritos, se trata de un estudio independiente separado del ensayo dedicado a analizar a los oradores áticos—, no hay que despreciar sus aportaciones a

---

[10] Dionisio los incluye dentro de los discursos públicos auténticos (cf. *Din.* 10, 24 y 27-28). Cf. J. O. Burrt, *Minor Attic Orators,* Cambridge (Mass.), Loeb, 1954, 2 vols.; M. Nouhard, L. Dors-Méary, *Dinarque. Discours,* París, Les Belles Lettres, 1990. Cf. también I. Worthington, *A Historical Commentary on Dinarchus: Rhetoric and Conspiracy in later Fourth-Century Athens,* Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.

[11] Cf. *Din.* 13, 3.

[12] Cf. *Din.* 13, 4.

[13] Cf. *Din.* 10, 17.

la historia de la literatura y, muy especialmente, a la historia de la crítica literaria. En efecto, dejando a un lado el valor intrínseco de un tratado que logra rescatar del olvido a un orador de escasa valía literaria pero de amplia producción presentándolo como el mejor imitador de Demóstenes, *Sobre Dinarco* es un testimonio novedoso y único de cómo se trataban y resolvían en su época los problemas de autenticidad de las obras literarias, una cuestión cuyo primer testimonio se remonta nada menos que a Heródoto que puso en duda el carácter homérico de los *Cantos Ciprios* y los *Epígonos*[14]. Más aún, a través de él se pueden conocer los métodos utilizados por los autores de catálogos y gramáticos de Pérgamo o Alejandría para decidir la paternidad de los discursos atribuidos a lo diferentes oradores[15]. Y, además, especialmente a través de los discursos que se le asignan y los que se consideran espurios, es posible rastrear las vicisitudes de una época complicada dentro de la historia política de Atenas, los últimos años del siglo IV a. C.

El esquema de la obra es el siguiente:

1-2 Proemio: justificación y anticipación del tema
2-3 Biografía: a partir de los discursos del orador (2,1-5); a partir del testimonio de Filócoro (3,1-5)
4 Datación
5 Estilo
6, 1 Método comparativo para determinar la autenticidad de sus discursos
6, 2 Lisias
6, 3 Hipérides.
6, 4 Demóstenes
6, 5 Dinarco

[14] Cf. HERÓD., II 117 y IV 32.

[15] Cf. M. UNTERSTEINER, «Dionisio di Alicarnasso fondatore della critica pseudoepigrafica», *Anales de Filología Clásica* 7 (1959), 72-93.

2. *El texto. Ediciones y traducciones*

Los *opuscula rhetorica* de Dionisio se nos han transmitido en tres familias de manuscritos encabezadas por *Parisinus Graecus* 1741[16], *Laurentianus* 59, 15 y un manuscrito perdido *(Z)* del que se hicieron diversas copias en el siglo XV[17]. Nuestro conocimiento del *Sobre Dinarco* depende exclusivamente del manuscrito misceláneo *Laurentianus* 59, 15, de finales del siglo X o comienzos del XI, y de las copias que de él se hicieron. Ocupa los folios 92^v (sigue al tratado dedicado a Iseo), hasta el final del 104^v, tras el que falta al menos un folio. Le siguen la *Vida de los sofistas* de Filóstrato y las *Écfrasis* de Calístrato. La pérdida del final debió de producirse pronto, pues idéntica carencia se testimonia en una copia de este manuscrito llevada a cabo en 1269 en Tesalónica y conservada hoy día en el Vaticano, el manuscrito *Vaticanus Graecus* 64.

---

[16] Cf. introducción a la *Segunda carta a Ameo*. En general, cf. las introducciones a las ediciones críticas de USENER-RADERMACHER y AUJAC. Cf. específicamente H. SCHENKL, «Zur Überlieferungsgeschichte der rhetorischen Schriften des Dionysios von Halicarnassos», *Wiener Studien* 2 (1880), 21-32.

[17] Cf. introducción a la *Primera carta a Ameo* y la *Carta a Pompeyo*.

La *editio princeps* de este tratado apareció en Lión en 1581, a cargo de P. Vettori (Petrus Victorius)[18], un lustro antes de que F. Sylburg editara las obras completas de Dionisio (Francfort, 1586)[19]. Después fue editado por J. Hudson (Oxford, 1704)[20], G. Holwell (Londres, 1776)[21], Reiske (Leipzig, 1774-77)[22], F. Blass *(Dinarchi orationes,* Leipzig, 1888) y L. Radermacher (Leipzig, 1899-1904)[23], cuyo texto

---

[18] Se trata de su *Vitae Isaei et Dinarchi... a Dionysio Halicarnasseo scripta, quae nunc primum studio ac diligentia P. Vitorii in lucem prodeunt (ex vetustissima et optima Medicea Bibliotheca), Lugduni, apud Io. Tornaesium, typogr. Regium,* 1581.

[19] *Dionysii Halicarnassei scripta quae exstant omnia, et historica et rhetorica (e veterum librorum auctoritate, doctorumque hominum animadversionibus, quam plurimis in locis emendata et interpolata, cum latina versione ad Graeci exemplaris fiem denuo sic collata et conformata, ut plerisque in locis sit plane nova), opera et studio Friderici Sylburgii Veterensis, Francofurti, apud heredes Andreae Wecheli,* 1586. Se reeditó en Leipzig en 1691, *Lipsiae, impensis Mauritii Georgii Weidmanni.* Cf. Th. F. Dibdin, *An introduction to the knowledge of rare and valuable editions of the Greek and Latin Classics,* Londres, 1827 (reimpr. Hildesheim: Olms, 1977), págs. 507-508.

[20] *Dionysii Halicarnassensis quae exstant rhetorica et critica, Io. Hudson adcurante,* Oxford *(e theatro Sheldoniano), impensis Thomas Bennet,* 1704. Cf. Th. F. Dibdin, *ob. cit.*, págs. 508-510.

[21] *Selecti Dionysii Halicarnassensis de priscis scriptoribus tractatus. De priscis scriptoribus censura:- De oratoribus antiquis commentarii. Epistola de Platone. Graece et Latine. Graeca recensuit, notasque adjecit G. Holwell,* Londres, 1776. Cf. Th. F. Dibdin, *ob. cit.*, pág. 511.

[22] *Dionysii Halicarnassensis Opera omnia, Graece et Latine (cum annotationibus Henr. Stephani, Frid. Sylburgii, Franc. Porti, Isaaci Casauboni, Fulvii Ursini, Henr. Valesii, Io. Hudsoni), curante Io. Iac. Reiske, Lipsiae, in libraria Weidmannia,* 1775. Cf. Th. F. Dibdin, *ob. cit.*, pág. 510

[23] *Dionysii Halicarnasei Opuscula, ediderunt Herm. Usener et Ludov. Radermacher, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubner,* 1899. Fue revisada en 1929 y reproducida en Stuttgart, B. G. Teubner, 1985. *Sobre Dinarco* se localiza en el volumen V, págs. 297-321.

reproduce, con leves alteraciones, con traducción al inglés en páginas paralelas St. Usher (Cambridge [Mass.], Loeb, 1974/1985)[24]. Fue editado de forma independiente con comentario y traducción italiana por G. Marenghi (Milán, 1970). La edición crítica más reciente, que incluye una traducción al francés, es la de la Colección Budé, a cargo de G. Aujac, *Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques* (París, Les Belles Lettres, 1992) V 122-145.

3. *Notas sobre la presente traducción*

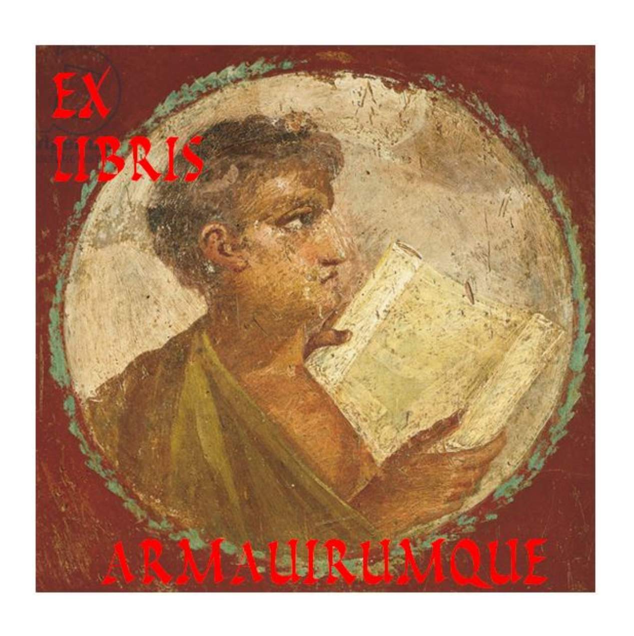
Ésta es la primera traducción al español de este tratado de Dionisio de Halicarnaso. Siguiendo las normas de la Biblioteca Clásica Gredos, he tenido en cuenta las ediciones anteriores y las aportaciones críticas concretas a pasajes específicos. Así mismo, para la elaboración de la traducción, he consultado las versiones existentes en lenguas modernas[25]. Utilizo como texto de referencia la edición crítica de G. Aujac, la más reciente, optando por otra lectura en los siguientes pasajes:

	AUJAC	LECTURA ADOPTADA
1, 2	ὁρῶ	ὁρῶν *(F)*
2, 4	τοῦ αὐτοὺς ἀνδρὸς	τοῦ ἀνδρός (G. SHOEMAKER)

[24] *Dionysius of Halicarnassus. The critical essays in two volumes.*

[25] Además de las ediciones críticas bilingües indicadas *supra,* cf. la versión francesa incluida en E. Gros, *Examen critique des plus célèbres écrivains de la Grèce,* I, París, 1826, que tiene el mérito de ser la primera traducción a una lengua moderna, y la inglesa de G. SHOEMAKER, «Dionysius of Halicarnassus, *On Dinarchus*», *Greek Roman and Byzantine Studies* 12 (1971), 393-409. Cf. también la primera traducción italiana de Dionisio de Halicarnaso: AA.VV., *Opusculi di Dionisio di Alicarnasso,* Milán, Sonzogno, 1827, 2 vols.

	Aujac	Lectura adoptada
11, 2	⟨ἐτῶν⟩	⟨ἔτη ἔχ-⟩ (Sylburg)
11, 11	Ἀντίγονος	Κάσσανδρος *(F)*
12, 22	⟨Πρὸς Ἀντιφάνην⟩	
12, 23	Λυσικλείδου	Λυσικλείδῃ (Blass)
13, 3	Ταμύνας	Πύλας *(F)*
13, 3	Θεέλλου	Θουδήμου (Adler)
13, 3	ἓν καὶ δέκατον	τρισκαιδέκατον *(F)*
12, 7	λόγων	χρόνων ὁ λόγος (Radermacher)



BIBLIOGRAFÍA

J. W. H. ATKINS, *Literary criticism in Antiquity,* II, Londres, 1952², págs. 104-136.

G. AUJAC, *Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques,* V, París, Les Belles Lettres, 1992, págs. 101-145.

S. F. BONNER, *The Literary Treatises of Dionysius of Halicarnassus. A Study in the Development of Critical Method,* Cambridge, 1939 (reimp. Amsterdam: Hakkert, 1969).

P. COSTIL, *L'esthétique littéraire de Denys d'Halicarnasse,* París, 1949, págs. 808-824.

M. EGGER, *Denys d'Halicarnasse, Essai sur la critique littéraire et la rhétorique chez les Grecs du siècle d'Auguste,* París, 1902.

H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik,* Múnich, 1960 = *Manual de retórica literaria* [trad. de J. PÉREZ RIESGO], Madrid, Gredos, 1990.

J.-F. LOCKWOOD, «*Hēthikḗ léxis* and Dinarchus», *Classical Quarterly* 23 (1929), 180-185.

G. MARENGHI, «Note critico-testuali al *De Dinarcho* di Dionisio d'Alicarnasso», *BPEC* 17 (1969), 3-21.

—, «Nuove note al testo del *De Dinarcho», Helikon* 7 (1968), 284-294.

—, «Ancora sul *De Dinarcho», Giornale Italiano de Filologia* (1970), 61-72.

—, *Dionisio di Alicarnasso. Dinarco,* Milán, Istituto Editoriale Italiano, 1970.

G. Shoemaker, «Dionysius of Halicarnassus, *On Dinarchus», Greek Roman and Byzantine Studies* 12 (1971), 393-409.

H. Usener, L. Radermacher, *Dionysius Halicarnaseus quae exstant,* VI, Stuttgart, B. G. Teubner, 1985 (= 1904-1929) págs. 297-321.

St. Usher, *Dionysius of Halicarnassus. The critical Essays,* II, Cambridge [Mass.], Loeb, 1985, págs. 245-299.

W. Wyse, «Note on Dion. Hal. *De Dinarcho* Iudicium, c. 11», *Class. Rev.* 12 (1898), 391-393.

SOBRE DINARCO

Sobre el orador Dinarco no he dicho nada en mis escri- 1
tos *Sobre los oradores antiguos*[1] por no haber sido creador de estilo personal alguno, como lo fueron Lisias[2], Isócrates[3]

[1] Esta obra se conoce más como *Sobre los oradores áticos* (cf., *v. gr.*, en el propio DIONISIO, *Pomp.* 2, 1), pero DIONISIO utiliza este mismo título en *Am.* II 1, 10. Cf., sobre el tema específicamente, G. PAVANO, «Sulla cronologia degli scritti retorici di Dionisio d'Alicarnasso», *Atti dell' Academia di Scienze, Lettere e Arti de Palermo* 3 (1942), 230-231.

[2] Orador ático famoso *(c.* 459/8-380 a. C.). Se conservan treinta y cuatro discursos, aunque se conocen cerca de ciento treinta títulos más. Destacó como logógrafo judicial, es decir, como autor de discursos para otros por encargo. La división que plantea DIONISIO aquí entre creadores y perfeccionadores coincide con las dos partes en las que dividió su tratado *Sobre los oradores áticos* (cf. *Praef. Orat. Vett.* 4). Conservamos íntegra la primera parte, pero de la segunda sólo conocemos el tratado dedicado a Demóstenes. Cada tratado iba acompañado de un estudio hoy perdido sobre la autenticidad de los discursos atribuidos a cada uno de ellos.

[3] Es uno de los más importantes oradores atenienses (436-338 a. C.) y fundador de una escuela que rivalizará en importancia y seguidores con la del propio Aristóteles. Para DIONISIO su prosa representa el estilo ático en su forma más elaborada (cf. *Comp.* 23).

e Iseo[4], ni perfeccionador de las creaciones de otros, como consideramos que lo hicieron Demóstenes[5], Esquines[6] e Hiperides[7], pero, al ver que muchos consideran a este hombre digno de mención por la vehemencia de sus discursos y que ha dejado discursos públicos y privados que no son pocos ni desdeñables, he decidido que no debía pasarlo por alto, sino analizar también su vida y su estilo. Y considero que lo más apremiante para los que se ejercitan en el arte de la retórica con ánimo de profundizar es distinguir, entre todos o al menos la mayoría de sus discursos, los auténticos de los espu-
2 rios, al ver que ni Calímaco, ni los gramáticos de Pérgamo escribieron nada preciso sobre él, y que por no haber investigado con mayor precisión cometieron errores, no sólo en muchas falsificaciones, sino al atribuir a Dinarco discursos que en absoluto le corresponden y al afirmar que eran de otros algunos escritos por él[8].

---

[4] Orador ateniense *(c.* 420-340 a. C.) al que Dionisio dedica un tratado independiente.

[5] El más famoso de los oradores áticos (384-322 a. C.), citado por Dionisio a lo largo de toda su obra y los tratadistas de retórica posteriores, que lo consideraban «el Orador» por antonomasia.

[6] Orador ateniense *(c.* 397-322 a. C.) que rivalizó con Demóstenes.

[7] Hiperides (389-322 a. C.) fue un destacado político ateniense, incluido por los críticos helenísticos entre los diez oradores áticos, considerándole sólo inferior a Demóstenes. Aunque en la Antigüedad se le atribuían setenta y siete discursos y de éstos más de cincuenta se consideraban auténticos, hasta muy recientemente, gracias al descubrimiento de varios papiros que nos han devuelto algunas obras casi íntegras, sólo conocíamos unos pocos fragmentos.

[8] Calimaco de Cirene *(c.* 305-240 a. C.) fue, además de poeta, bibliotecario de Alejandría. Se le atribuye la elaboración de la primera historia literaria científica, un catálogo de más de ciento veinte libros. En época helenística Pérgamo, ciudad griega de Asia Menor, se erigió en el segundo centro de investigaciones filológicas más importante tras la Biblioteca de Alejandría, especializándose en cuestiones gramaticales.

Más aún, Demetrio de Magnesia[9], que demostró ser un gran erudito, cuando se refiere a este hombre en su obra *Sobre los homónimos* y emite su opinión como si fuera a decir algo preciso sobre él, defrauda nuestras expectativas. Pero 3
nada impide recoger sus palabras. Esto es lo que escribió sobre él:

> Tenemos noticia de cuatro Dinarcos, de los que uno forma parte de los oradores áticos, otro compiló mitos sobre Creta, otro, anterior a los dos citados y delio de linaje, escribió poesía e historia[10], y el cuarto compuso un tratado sobre Homero. Quiero examinar por partes cada uno de ellos, empezando por el orador. Éste, al menos en mi opinión, no queda detrás de Hiperides en gracia como para decir «pudo incluso haberlo superado»[11], pues sus entimemas son convincentes y sus figuras variadas. Llega a ser tan persuasivo que logra hacer creer a sus oyentes que un hecho sucedió efectivamente tal y como él lo cuenta. Y se podría llamar ingenuos a los que consideran que el discurso *Contra Demóstenes* es suyo, pues se aleja mucho de su estilo[12]. Pero tal es la oscuridad que ha sobrevenido sobre su obra que resulta que sus otros discursos, que suman algo más de 160, se desconocen prácticamente en su totalidad, éste, por el contrario, que él no escribió, es el único que se

9 Se trata de un crítico contemporáneo de Cicerón (cf. *Cartas a Ático* VIII 11, 7; 12, 6; IV 11; IX 9, 2), amigo de Ático. Se le atribuye una obra, *Perì tôn synōnýmōn poiētôn te kaì syngraphéōn,* en la que se ocupa de distinguir entre autores del mismo nombre (cf. Dióg. Laercio, I 112). El título que recoge Dionisio no corresponde con el que le asigna Diógenes Laercio.

10 Sobre este Dinarco, cf. Cirilo, *Contra Juliano* X 341 y Eus. *Crón.*, 292.

11 Cf. *Il.* XXIII 382 (cf. también *Il.* XXIII 527). Como cita homérica también en *Comp.* 18, 78; Cris. Fil., *Fr.* 153, 22; y Gal., *Sobre el sofisma* 14, 596.

12 Tradicionalmente se considera auténtico. Es uno de los tres discursos de Dinarco que nos han llegado. Cf. *infra* 10, 27.

le atribuye. La elocución de Dinarco transmite con naturalidad el carácter moral, despierta las emociones, y sólo se queda detrás del estilo de Demóstenes en mordacidad e intensidad, pero no está en nada falto de persuasión y autoridad[13].

2 De esto no puede deducirse nada ni preciso, ni concluyente, pues no ha tratado el linaje del orador, ni las fechas en las que vivió, ni el lugar en el que habitó, sino que se ha limitado sólo a repetir lugares comunes y muy trillados y la mayor parte de lo que afirma no es coherente con nada ⟨de lo generalmente admitido⟩[14]. Debería ocurrir lo contrario.

2 Lo que yo por mi parte he averiguado por mí mismo es lo siguiente[15]:

El orador Dinarco era hijo de Sóstrato y de linaje corintio. Llegó a Atenas cuando estaban en su apogeo las escuelas de filósofos y oradores y se unió a Teofrasto y Demetrio
3 de Falero. Estando bien dotado por naturaleza para la oratoria pública, comenzó a escribir discursos cuando todavía Demóstenes y los suyos estaban en su mejor momento y po-
4 co a poco fue adquiriendo cierta reputación. Destacó especialmente tras la muerte de Alejandro, cuando Demóstenes y el resto de los oradores habían sido condenados a exilio perpetuo o muerte y no quedaba tras él ningún otro hombre digno de mención[16]. Estuvo quince años, el tiempo que Casandro gobernó la ciudad, escribiendo discursos por encar-

---

[13] Cf. G. A. Scheurleer, *De Demetrio Magnete*, Leiden, 1858, págs. 52-55; *FGrH* IV 382 Müller.

[14] Conjetura de Marenghi.

[15] Dionisio es prácticamente nuestra única fuente para conocer la vida de Dinarco (cf. introducción).

[16] Alejandro Magno murió en 323 a. C. Licurgo había muerto un año antes, Demóstenes e Hiperides fueron condenados a muerte al año siguiente (322) y Esquines se exilió a Asia Menor en 330.

go. Pero siendo arconte Anaxícrates[17], cuando los seguido- 5
res de los reyes Antígono y Demetrio suprimieron la guarnición asentada por Casandro en Muniquia, al ser acusado junto con alguno de los atenienses más destacados, aun siendo él mismo extranjero, de atentar contra la democracia, y ver que los atenienses estaban inflamados y miraban con desconfianza su enriquecimiento personal, para evitar padecer por ello algún castigo severo, no esperó a ser procesado, sino que retirándose de la ciudad se marchó a Calcis en Eubea y estuvo allí quince años, desde el tiempo de Anaxícrates hasta Filipo, a la espera de que Teofrasto o alguno de sus otros amigos le pidieran que regresase.

Cuando el rey tomó la decisión de que él regresase junto 3
con el resto de los exiliados, volvió a Atenas y se quedó en casa de uno de sus amigos, Próxeno. Allí perdió su dinero, siendo ya un anciano y de vista débil. Al haberse tomado Próxeno escaso interés en su recuperación, obtuvo permiso para demandarlo por sus propiedades presentándose él mismo en el juicio, algo que no había hecho jamás antes.

Esa fue la vida de este hombre. Cada uno de estos datos 2
se deducen de las *Historias* de Filócoro y de lo que sobre sí mismo escribió en el discurso *Contra Próxeno,* que fue pronunciado tras su exilio y que lleva adjunto el siguiente escrito:

> Dinarco, hijo de Sóstrato, natural de Corinto, contra Próxeno, con quien convivía, por daños la suma de dos talentos.
>
> Me causó daños Próxeno al tratar de apoderarse de mis bienes, habiendo recibido en su casa de campo, cuando, tras salir exiliado de Atenas, regresé de Calcis, 285 pesos de oro que traje conmigo de Calcis y metí en su casa, te-

[17] 307/6 a. C.

niendo Próxeno conocimiento de ello, y también una cantidad de plata valorada en no menos de veinte minas.

3 Y no sólo esto, sino que en el propio discurso, inmediatamente al comienzo, expuso que nunca antes había acudido personalmente a un juicio, y después de esto al principio en el proemio expuso el daño que le ocasionó la actitud de Próxeno, y seguidamente da detalles sobre su exilio y sobre todas las demás cosas, de donde se deduce lo dicho antes, y, además, de lo que dijo al final del juicio, que seguía siendo un extranjero y que pronunció el discurso siendo ya un anciano.

4 Estos son los hechos que Dinarco nos cuenta personalmente sobre sí mismo.

Filócoro, en sus *Historias Áticas,* sobre el exilio de los que atentaron contra la democracia y sobre su regreso nos dice a su vez lo siguiente:

> Al comienzo del arcontado de Anaxícrates fue tomada la ciudad de los megarenses. El rey Demetrio, tras regresar de la ciudad de los megarenses comenzó los preparativos contra los de Muniquia y tras destruir completamente sus murallas, la reintegró al sistema democrático. Pero después muchos de los ciudadanos fueron procesados y entre ellos Demetrio de Falero. De los procesados, a los que no acataron la actuación de la justicia los condenaron a muerte por decreto, pero a los que se sometieron los dejaron en libertad[18].

5 Esto es del libro octavo. En el noveno afirma:

> Al terminar este año y comenzar el siguiente, sucedió en la Acrópolis el siguiente prodigio: una perra, tras entrar

[18] *Fr.* 66.

en el templo de Atenea e introducirse en el Pandroseo[19], subiendo hasta el altar de Zeus Protector, se quedó recostada bajo el olivo. Los atenienses tienen la ancestral costumbre de no permitir que perro alguno suba a la Acrópolis. Y alrededor de aquellas fechas en el santuario, con el sol fuera y el cielo despejado, se dejó ver una estrella. Y nosotros, interrogados sobre el significado del prodigio y la aparición, dijimos que ambos anticipaban el regreso de los exiliados y que ello ocurriría no como consecuencia de un cambio de la situación, sino bajo el gobierno existente. Y resultó que se cumplió esta interpretación[20].

Tras lo dicho todavía resta una cosa muy necesaria, de- 4
terminar su datación, para poder decir algo definitivo sobre
sus discursos auténticos y los que no lo son. Suponemos que 2
regresó del exilio a la edad de setenta años, según él mismo
afirma, al llamarse a sí mismo anciano, pues es a partir de
esa edad cuando acostumbramos a llamar a alguien así[21].
Basándonos en esto, haciendo un cálculo aproximado (pues
no tenemos ningún dato preciso), nacería durante el arcon-
tado de Nicofemo[22]. Y si alguien afirma que nació antes o 3
después de la fecha fijada, además de hacer un razona-
miento en absoluto sensato, le privaría de la autoría de mu-
chos discursos, más bien de todos excepto cinco o seis, al
decir que es demasiado viejo para haber escrito unos, dema-
siado joven para otros.

[19] Para este santuario, consagrado a Pándroso, una de las hijas del rey ateniense Cécrope, cf. APOLOD., III 14, 1, y PAUS., I 27, 2.

[20] *Fr.* 67. Sobre este fragmento, cf. L. C. SMITH, «Philochorus *F* 67 and the return of the exiles», *Phoenix* 19 (1965), 111-115, que afirma que el historiador se refiere a los años 303-302 a. C. y no a 292-291 como defiende Dionisio.

[21] Recuérdese el catálogo de las edades del hombre de SOLÓN, *Fr.* 27 W., especialmente vv. 17-18.

[22] 361/0 a. C.

4 Y no sólo eso, no nos equivocaríamos si dijéramos que
comenzó a escribir discursos a la edad de veinticinco o
veintiséis años, especialmente porque el círculo de Demós-
tenes estaba en su mejor momento entonces. Pitodemo es el
5 arconte número veintiséis tras Nicofemo[23]. De esta forma,
debemos desconfiar con razón de cuantos consideran autén-
ticos discursos anteriores al año de ese arconte e igualmente
debemos incluir en la lista de los espurios los elaborados de
Anaxícrates hasta Filipo, pues nadie habría navegado hasta
Calcis en busca de discursos, ni privados, ni públicos: no
estaban hasta tal punto faltos de discursos.

5 Ahora que hemos establecido con la mayor precisión
posible la datación que seguiremos a la hora de distinguir
entre los discursos los que son auténticos y los que no lo
son, es el momento ya de decir algo sobre su estilo. Es difí-
2 cil de definir. No tiene ninguna característica ni general, ni
particular ni en sus discursos privados, ni en los públicos,
sino que en algunos lugares se asemeja al de Lisias, en al-
gunos al de Hiperides y en algunos al de Demóstenes. Se
3 pueden presentar muchos ejemplos de esto. Semejanzas con
el estilo de Lisias se encuentran en el discurso *Sobre Mnesi-
cles,* en el discurso para Nicómaco *Contra Lisícrates* y en
4 otros muchos. Con el de Hiperides, que era mucho más pre-
ciso en la disposición y de alguna forma más noble en la or-
denación[24] que Lisias, se encuentran ejemplos en más de
treinta discursos de Dinarco, y no menos en la recusación
En defensa de Agatón. Y del mismo modo, con el estilo de

---

[23] 336/5 a. C.

[24] Sobre el término *kataskeuḗ,* cf. C. Brandstaetter, «De uocis *kataskeuḗ* apud Dionysium Halicarnassensem ceterosque rhetores usu», en AA.VV., *Griechischen Studien Hermann Lipsius zum sechszigoten Geburstag dargebracht,* Leipzig, B. G. Teubner, 1894, págs. 153-157.

Demóstenes, que fue al que más imitó[25], podrían citarse muchos más, especialmente en *Contra Polieucto*. Elaboró el proemio tomándole como modelo, y mantiene la semejanza a lo largo de todo el discurso.

¿Cómo, pues, podría alguien reconocer sus discursos 6
auténticos? Si se conoce primero el estilo de los otros oradores, se puede después atribuir a éste los discursos semejantes a los de Lisias, decir que los que la mayoría piensa que son de Hiperides son de Dinarco, despreocupándose de los títulos de los libros, y asegurar que son de este autor los que se asemejan al estilo de Demóstenes.

En cuanto a los oradores que imitó, la mejor prueba de 2
reconocimiento es la homogeneidad de sus discursos. Por ejemplo, Lisias mostró coherencia consigo mismo tanto en los discursos privados como públicos en la forma, en la claridad de sus palabras y su composición aparentemente espontánea y ligera, pero que aventaja a cualquier otro discurso por el agrado que proporciona. Hiperides es inferior a 3
Lisias en la selección de sus palabras, pero le aventaja en el contenido. Compuso sus narraciones de múltiples formas, a veces, siguiendo el curso natural de los acontecimientos, a veces partiendo del final hasta llegar al principio. Presenta las pruebas no sólo mediante entimemas, sino extendiéndose también mediante epiqueremas[26]. Pero a Demóstenes, 4
que superó a éstos y a todos los demás, habiendo imitado a

---

[25] Recuérdese que Hermógenes (rétor griego de Tarso, s. II d. C.) lo denominó *krithinòs Dēmosthénēs* («remedo de Demóstenes») *(Id.* II 11 [= 398 Rabe]). Cf. *infra, Din.* 8, 7.

[26] Ambos tecnicismos retóricos aparecen a veces empleados en el mismo sentido (cf., *v. gr.*, Quint., *Inst.* V 14, 14), pero se testimonian numerosas vacilaciones terminológicas (cf. Quint., *Inst.* V 10, 1). Hay quien llama epiquerema a la relación positiva y entimema a la relación contradictoria (cf. Rufin., 30). Cf. Lausberg, I, págs. 309-312 § 371.

todos y adoptando lo mejor de cada uno[27], se le reconoce sólo por su expresión, y se le reconoce también por la adecuación de cada uno de sus discursos, y no sólo por eso, sino por su composición, la complejidad de sus figuras retóricas, su disposición, su poder emocional y especialmente su vehemencia.

5 Pero Dinarco no es uniforme en sus discursos, ni creador de nada peculiar por lo que se le pueda reconocer con precisión más que de esta forma: muestra muchos testimonios de imitación y de diferenciación del modelo original de sus discursos, al igual que sucede con los discípulos de Isócrates e Isócrates mismo.

7 Supongamos que algunos discursos llevan en el encabezamiento el nombre de Dinarco, como si fueran suyos, y presentan muchos rasgos en común con los de Lisias. El que quiera decidirse entre los dos debe en primer lugar considerar los rasgos peculiares de aquel hombre. Después, si observa que en los discursos abunda la virtud[28] y la gracia y hay una selección de las palabras y no hay nada sin vida en lo que se dice, afirme con convicción que esos son de Li-
2 sias. Pero si no encuentra una gracia tal, ni persuasión, ni precisión en la selección de las palabras, ni adecuación a la verdad, déjelos entre los discursos de Dinarco.

3 Lo mismo con respecto a los discursos de Hiperides. Si tienen poder en la elocución, sencillez en la composición, una perfecta adecuación al tema, y no melodrama, ni tratamiento artificial en la ordenación (pues éste es el rasgo más característico de aquel hombre), diga que son de Hiperides. Pero si son deficientes en aquellas características, aunque

---

[27] Cf. DION. HALIC., *Dem.* 8.

[28] S. F. BONNER considera que es una glosa, cf. «*De Dinarcho* VII», *Class. Rev.* 51 (1937), 215.

por lo demás resulte que están escritos de manera no descuidada, adscríbaselos a Dinarco.

Lo mismo sostenemos con respecto a Demóstenes. Pues 4
si están constantemente presentes su grandeza de elocución, su originalidad en la composición, su reflejo vivo de las emociones, su mordacidad e ingenio, que recorre cada letra, no hay nada que impida incluirlos entre los de Demóstenes. Pero si alguna de estas características no está presente en su grado máximo o no se mantiene la misma homogeneidad a lo largo de todo el discurso, manténganse entre los de Dinarco[29].

En resumen, se pueden encontrar dos formas diferentes 5
de imitación con respecto a los modelos antiguos: de éstas, una es natural y se adquiere mediante el prolongado estudio y la familiaridad continua[30], la otra, ligada a la anterior, se adquiere siguiendo los preceptos del arte[31]. En cuanto a la
primera, ¿qué más se podría decir? En cuanto a la segunda, 6
cualquiera podría decir que de todos los modelos originales emana cierta gracia y frescura espontánea, mientras que en las copias derivadas de éstos, aunque alcancen el grado má-

---

[29] Véase una enumeración de imitaciones de diferentes oradores en Dinarco en F. Blass, *Die Attische Beredsamkeit,* 1887-98², 3.2.318-321.

[30] Recuérdese que ya para Aristóteles la imitación era una capacidad connatural al hombre *(tò... mimeîsthai sýmphyton toîs anthrṓpois),* un rasgo que lo diferenciaba de los animales *(Pol.* 1448b).

[31] La distinción entre dos tipos de imitación, una natural y otra artítica, es un eco a una de las cuestiones más debatidas de la preceptiva retórica, la oposición entre *phýsis* y *téchnē*. El debate lo recogió a la perfección Platón en su diálogo *Gorgias*. Cf. después, *v. gr.*, Quint., *Inst.* II 15-17. En época helenística dicha oposición se materializará en el enfrentamiento de dos escuelas distintas, los seguidores de Apolodoro de Pérgamo (s. I a. C.) frente a los de su contemporáneo más joven Teodoro de Gádara. Cf. G. A. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World,* Princeton, Princeton University Press, 1972, págs. 337-342.

ximo de imitación, siempre queda cierto sabor de preparación previa y artificiosidad.

7 Y según estos mismos preceptos no sólo los oradores distinguen a otros oradores, sino los pintores las obras de Apeles y las de sus imitadores, los moldeadores las de Policleto y los escultores las de Fidias.

8 Y a los que afirman que imitan a Platón y no son capaces de captar su sabor arcaizante, su grandeza, su gracia y su belleza, sino que introducen unas palabras propias de ditirambos y vulgares[32], se les reconoce fácilmente por ello.
2 Los que afirman emular a Tucídides pero difícilmente consiguen asimilar su vigor, su consistencia y vehemencia y otros rasgos similares a estos, recayendo por el contrario en formulaciones incorrectas y oscuras, sin apenas esfuerzo se les identifica mediante la aplicación de este precepto[33].

3 Del mismo modo, con respecto a los oradores, los que imitan a Hiperides, al no acertar a imitar su gracia y el resto de su fuerza, resultan áridos, como les ocurre a los oradores de la escuela de Rodas, Artámenes, Aristocles, Filagrio y
4 Molón y sus seguidores[34]. Los que desean modelarse imi-

---

[32] Cf. Platón, *Crát.* 409c; Dion. Halic., *Dem.* 29; Demetr., *Eloc.* 116.

[33] Para la crítica a los imitadores de Tucídides, cf. Cic., *Or.* 30 y 32 (cf. introducción a la *Segunda carta a Ameo)*.

[34] La isla de Rodas fue durante los siglos II y I a. C. un centro importante de estudios de retórica y oratoria. Se le atribuye el desarrollo del complejo sistema de figuras y tropos que después recogerán los tratadistas latinos, especialmente Cicerón y el anónimo autor de la *Retórica a Herenio*. Cf. F. Portalupi, *Sulla corrente rodiesse,* Turín, G. Giapichelli, 1957, págs. 10-19; F. Della Corte, «Rodi e l'istituzione dei pubblici studi», en *Opuscula,* I, Génova, Pubbl. dell'Istituto di Filologia Classica, 1971, págs. 12-15; G. Calboli, «From Aristotelian *léxis* to *elocutio*», *Rhetorica* 16 (1998), 49-50. Para el problema del origen del sistema de tropos y figuras, cf. K. Barwick, *Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik,* Berlín, Akademie-Verlag, 1957, págs. 88-111.

tando a Isócrates y el estilo isocrático resultan tediosos,
fríos, inconexos y afectados. Estos son Timeo, Psaón, Sosí-
genes y sus seguidores.

Y a los que eligen a Demóstenes e intentan imitar sus 5
virtudes, se les elogia por su elección, pero no tienen capa-
cidad para adquirir lo mejor de los logros de aquel orador.
De todos estos Dinarco podría ser considerado el mejor. Es 6
inferior a Demóstenes en cuanto a la selección de las pala-
bras por su vehemencia, en cuanto a la composición por la
variedad de figuras y su originalidad, en cuanto a la inven-
ción de las argumentaciones en el uso no de lo novedoso e
inesperado, sino de lo evidente y al alcance de todos, en
cuanto a la disposición, en el orden y desarrollo de las ar-
gumentaciones, en sus anticipaciones, sus insinuaciones y
otros preceptos artísticos que son propios de este género.
Pero sobre todo es inferior a Demóstenes en el equilibrio y
en el sentido de oportunidad y el decoro.

No digo estas cosas de una forma absoluta, como si no 7
pudiera alcanzar el éxito en ninguna de estas cosas, sino en
un sentido más general y en referencia a la mayor parte de
su obra. Es por esto mismo que algunos lo han denominado
«el Demóstenes rústico», formándose esta opinión de él por
lo deficiente de su disposición, pues el cuerpo de un rústico
se diferencia del de uno de la ciudad no por su belleza, sino
por la ordenación y la presentación de su belleza[35].

Esto es lo que he podido averiguar y escribir del estilo 9
de este hombre. Retomo el tema de la selección de sus dis-
cursos.

De los auténticos se dará sólo lo que figure en el regis-
tro, pero de los espurios, detalles precisos del examen y el
motivo por el que rechazamos cada uno de ellos. Y puesto 2

[35] Cf. nota a *Din.* 5, 4.

que para este fin es necesario precisar las fechas, precisaremos los arcontes atenienses desde el tiempo en el que suponemos que nació Dinarco hasta la fecha en la que se le permitió regresar del exilio, setenta en total. Son los siguientes:

Nicofemo, Calimedes, Eucaristo, Cefisódoto, Agatocles, Elpines, Calístrato, Diotimo, Tudemo, Aristodemo, Teelo, Apolodoro, Calímaco, Teófilo, Temístocles, Arquias, Eubulo, Licisco, Pitódoto, Sosígenes, Nicómaco, Teofrasto, Lisimáquides, Cairónidas, Frínico, Pitodemo. En su año suponemos que escribió los primeros discursos forenses. Después de éste, Evéneto, Ctesicles, Nicócrates, Nicetes, Aristófanes, Aristofonte, Cefisofonte, Eutícrito, Hegemón, Cremes, Anticles, ⟨Hegesias[36]⟩, Cefisodoro, Filocles. En su año los atenienses admitieron la guarnición y se abolió la democracia. Arquipo, Neecmo, Apolodoro, Arquipo, Demógenes, Democlides, Praxibulo, Nicodoro, Teofrasto, Polemón, Simónides, Hieromnemón, Demetrio, Cérimo, Anaxícrates —en su año se disolvió la oligarquía implantada por Casandro y los procesados huyeron exiliados, entre los que estaba Dinarco—, Corebo, Euxenipo, Ferecles, Leóstrato, Nicocles, Clearco, Hegémaco, Euctemón, Mnesidemo, Antífates, Nicias, Nicóstrato, Olimpiodoro, ⟨Olimpiodoro[37]⟩, Filipo. En su año el rey Demetrio concedió el regreso a los exiliados y a Dinarco.

[36] Conjetura de Sylburg aceptada unánimemente por la coincidencia con otras fuentes (cf., *v. gr.*, Diod. Síc., 17 113) y la necesidad de añadir dos nombres a la lista transmitida para llegar a los setenta que Dionisio anuncia (cf. nota siguiente).

[37] Conjetura de Marenghi, apoyada en la conocida reelección de este arconte en 295 a. C., en contra de la norma establecida.

DISCURSOS PÚBLICOS AUTÉNTICOS:

Contra Polieucto, análisis de su intento de obtener por 10
sorteo el puesto de arconte: «Puede que sobrevengan muchos beneficios...».

Contra Polieucto, informe sobre su expulsión de la 2
asamblea[38]: «Hace tiempo que me pregunto sobre vosotros si...».

Contra Polieucto, Sobre la geofanía: «Sobre la acusa- 3
sión misma...».

Sobre la geofanía, una consideración: «Brevemente, se- 4
ñores...».

Contra Píteas, sobre una acusación de usurpación de de- 5
rechos civiles: «Habrá motivos suficientes...».

Contra Píteas, sobre un asunto de negocios: «Puesto 6
que a algunos de los oradores hablar...».

Contra Timócrates, «Del mismo modo que es justo...». 7

Contra Licurgo, una rendición de cuentas: «Sé que, 8
aunque para vosotros nada...».

Contra Dinias, un discurso de apoyo para Esquines: 9
«Querría, señores...».

Contra Formisio, una acusación de impiedad: «Segura- 10
mente si algunos...».

Contra Calescro, sobre los honores: «A menudo, ate- 11
nienses...».

Discurso tirrénico: «Que todo puede ocurrir todavía...». 12

Contra Dionisio, el tesorero, «Quizás, atenienses...». 13

Contra Himereo, un discurso de procesamiento: «No 14
creo que nadie, atenienses...».

---

[38] El verbo empleado, *ekphyllophoréō,* hace alusión a un procedimiento de votación peculiar de la asamblea ateniense que consistía en usar hojas de olivo como papeletas. Véase ESQUIN., I 111.

15 *Contra Pistias,* un procesamiento: «Del mismo modo que cada uno de vosotros...».

16 *Contra Agasicles,* procesamiento por usurpación de derechos civiles: «Creo que jamás ninguno...».

17 *Contra Teocrines,* un informe: «Del padre, señores...» (éste lo incluye Calímaco entre los de Demóstenes[39]).

18 *Contra Estéfano*, por ciertas ilegalidades: «Ocurre que, permitiéndolo la ley, señores...».

19 *Contra Calístenes*, un procesamiento: «no ignoro, señores...».

20 *Reclamación de los habitantes de Falero contra los fenicios,* sobre el sacerdocio de Poseidón: «Suplico por Atenea, que sea realmente adecuado...».

21 *Contra la declaración de Cefisofonte,* «En primer lugar, señores, pregunto...».

22 Un segundo discurso: «Lo que rodea a la compra...».

23 *Apología de la recusación contra el procesamiento de Cares contra el secretario Fidiades:* «Nunca por enemigo alguno...».

24 *Contra Filocles,* sobre el asunto de Hárpalo: «Qué hay que decir de lo de...».

25 *Contra Gnodio,* sobre el asunto de Hárpalo: «No es difícil de ver...».

26 *Contra Aristónico,* sobre el asunto de Hárpalo: «Fue una suerte, señores...».

27 *Contra Demóstenes,* sobre el asunto de Hárpalo: «Ese líder popular vuestro...».

28 *Contra Aristogitón,* sobre el asunto de Hárpalo: «Todo, según parece, señores...».

---

[39] Se trata, en efecto, del discurso LVIII del *Corpus Demostenicum.* La crítica moderna no lo admite como obra del propio Demóstenes, ni siquiera como obra de alguien de su círculo. Cf. Marenghi, *ad loc.*

DISCURSOS PÚBLICOS APÓCRIFOS:

Contra Teodoro, el discurso de una rendición de cuen- 11
tas: «Lo de menos es, señores...». Es anterior a la época de Dinarco, pues se pronunció en el arcontado de Teófilo o Temístocles tres o cuatro años después del arcontado de Teelo, como es evidente del propio discurso. No tenía todavía quince años, según indicamos.

Contra los heraldos: «Si el padre, señores...». Este dis- 2
curso fue pronunciado en el arcontado de Eubulo o Licisco, el sucesor de Eubulo. Todavía no tenía veinte ⟨años[40]⟩. El discurso tuvo lugar en relación a cierto hombre que fue privado de su derecho al voto en el arcontado de Arquias, sucesor de Temístocles. Cada una de las cosas que se han dicho se deduce fácilmente de los propios discursos.

Contra Mosción, acusado por Nicódico: «Haciendo con- 3
jeturas a partir de los que privaron del derecho al voto a Mosción, señores...». Este discurso se pronunció en la misma época que el anterior. Es evidente por el mismo comienzo del discurso y por lo que sigue.

Contra Menecles, con motivo de su arresto: «Jueces, de 4
las leyes por las que...». También éste se pronunció siendo Dinarco todavía un niño, pues el acusado es el mismo Menecles que condenó a la sacerdotisa Nino, y el fiscal el hijo de Nino. Estos sucesos son anteriores a la época de madurez de Dinarco, pues el discurso de Demóstenes *Sobre el nombre*[41], en el que recuerda estos sucesos, se terminó durante el arcontado de Teelo o Apolodoro, como hemos indicado en nuestro tratado *Sobre Demóstenes*[42]. Y si Demóstenes

---

[40] Preferimos la conjetura de SYLBURG ⟨*étē éch-*⟩, estimada también por MARENGHI, frente a la de AUJAC ⟨*etôn*⟩.

[41] Se trata de su discurso XXXIX, conocido como *Contra Beoto, sobre el nombre,* y pronunciado en 349/8 a. C.

[42] Teelo fue arconte en 351/0 a. C. y Apolodoro el año siguiente.

aquí se estuviera refiriendo a Menecles como si ya hubiera muerto al decir «pues todos le visteis asociado con Menecles mientras vivió»[43], el discurso es uno antiguo. Y que es el mismo Menecles lo indicó el fiscal en el propio discurso.

5 *En defensa de los habitantes de Atmonia,* reclamación sobre el mirto y la encina: «Suplico a Deméter y a Core...». Es anterior a la madurez de Dinarco, pues se pronunció en el arcontado de Nicómaco[44], según resulta evidente del propio discurso, cuando el orador tenía veintiún años.

Estos son los discursos apócrifos atribuidos a él anteriores a su madurez. Los siguientes, después de su retirada de Atenas a Calcis:

6 *Contra el maestro de ceremonias religiosas,* reclamación de la sacerdotisa de Deméter: «De muchos sucesos inesperados, jueces...». Este discurso se pronunció cuando ya estaba exiliado, según resulta evidente del propio discurso. Pues en él se recuerda a la oligarquía habiendo ostentado el poder.

7 *Contra Timócrates,* un discurso de procesamiento por atentar contra la democracia: «Estás haciendo cosas...». El propio título muestra que es apócrifo.

8 *Contra Espudio:* «Y en la asamblea prometí acusar...». Se pronunció después de la caída de la oligarquía y estando el propio Dinarco ya exiliado, según parece evidente a partir del propio discurso.

9 *Contra los heraldos,* reclamación de los Heudanemones sobre la cesta: «De ninguna forma unos hechos semejantes...». También este discurso se pronunció en aquella misma época, estando el propio Dinarco ya exiliado, según se indica una vez más en el propio discurso.

---

[43] Demóst., XXXIX 13.

[44] 341/0 a. C.

El discurso ático: «De todos, eran del mismo modo...». 10
También éste se pronunció en aquella época, según resulta
evidente en el propio discurso.

El discurso etolio: «Y nosotros, etolios, embajadores...». 11
Éste se pronunció después del establecimiento de la oligar-
quía, por los exiliados de Atenas que pedían que los etolios
acudieran en su ayuda, dado que Casandro les amenazaba a
ellos aún siendo ciudadanos libres, según resulta evidente en
el propio discurso. No es en absoluto verosímil que Dinar-
co, amigo de los que habían establecido la oligarquía, cola-
borase con quienes intentaban derribarla, ni es posible que
pudieran obtener discursos de Atenas.

En defensa de Dífilo, un discurso deliberativo reclaman- 12
do privilegios: «Por el hecho de no ser fácil...». Estoy con-
vencido de que Demóstenes escribió este discurso, dado que
Demóstenes propuso privilegios para Dífilo, según ha indi-
cado Dinarco en su discurso *Contra Demóstenes,* y dado
que al final del discurso Dífilo llama a Demóstenes para que
intervenga en su apoyo. Creo que no es creíble que Demós-
tenes propusiera tales honras para Dífilo por benevolencia
propia pasando por alto que había recibido el discurso de
parte de Dinarco.

En defensa de Hermias, encargado del mercado, una 13
apología sobre las acusaciones que recaen sobre él: «Os pi-
do, señores...». Del mismo estilo se puede deducir que este
discurso no es de Dinarco (pues es insípido, flojo y frío), si-
no que más bien se puede adscribir a Democlides o Mene-
secmo o a cualquier otro de este tipo.

También rechazo los dos discursos en defensa de Mene- 14
secmo, de los cuales uno es *Sobre el sacrificio delio:* «Os
suplicamos y...», el otro *Contra Pericles y Demócrates,* que 15
empieza así: «Consideramos, señores...», por su estilo (pues
es insípido, difuso y frío) y como el que habla no era un

desconocido, había asumido la gestión de las finanzas públicas con Licurgo y había sido investigado varias veces, según declara repetidamente en los discursos, no iba a ser tan incapaz en los discursos privados y públicos como para recurrir a Dinarco como logógrafo.

16 *Sobre la negativa de entregar a Hárpalo a Alejandro:* «No es motivo, pues, de sorpresa...». Tampoco este discurso muestra el estilo de Dinarco, pues, si no otra cosa, se puede encontrar en él mucha simpleza y sofistería, lo que dista mucho del estilo de Dinarco.

17 *El discurso delíaco*[45]: «De Apolo y de Reo, el hijo de Estáfilo...». Éste no es obra de este orador sino de cualquier otro escritor. Es evidente por su manera de expresarse y su estilo, pues es arcaizante y hace referencia a la historia local de Delos y Leros.

18 *Contra Demóstenes,* por ciertas ilegalidades: «Tenéis la costumbre, señores...». En el catálogo de Pérgamo se adscribe a Calícrates[46], pero yo no sé si es suyo (pues no ha caído en mis manos ninguno de los discursos de Calícrates), pero estoy convencido de que es muy diferente de los discursos de Dinarco, pues es trivial, vacío de contenido y no dista mucho de una charlatanería banal.

Discursos privados auténticos:

12 *Contra Próxeno,* por daños, pronunciado por él mismo en su propia defensa: «Si alguno de los dioses, señores...».

2 *Contra Cefisocles y su familia*[47], por daños: «Y lo que estoy reprochando, señores...».

---

[45] Filóstrato *(Vidas de los sofistas* 510) atribuye este discurso a Esquines.

[46] Cf. *supra,* 1, 1, nota 8.

[47] El concepto griego de *oîkos,* «familia», es mucho más amplio que el actual, pues incluye tanto a los miembros unidos por lazos de parentes-

Contra Fanocles, una apología por daños: «Yo creo, se- 3
ñores...».

Contra Lisícrates, por daños, en defensa de Nicómaco: 4
«Jueces, que un ciudadano privado...».

Discurso de apoyo para Parmenonte, sobre un esclavo, 5
por daños: «Cuando llegué después, jueces, descubrí que
Parmenonte estaba cometiendo una injusticia...».

Contra Posidipo, por robo: «habiendo cometido una 6
injusticia, jueces...».

Contra Hédilo, por deserción: «Habiendo abandonado 7
su padre...».

Contra Arquéstrato, por deserción: «Ojalá muchos be- 8
neficios...».

Discurso de apoyo para Hegéloco, sobre una heredera: 9
«Del mismo modo que cada uno de nosotros...».

Sobre la hija de Yofonte, un discurso sobre temas de he- 10
rencia: «Jueces, no siendo pobre...».

El segundo: «Pues era imposible, señores...». 11

Una recusación, en la idea de que las hijas de Aristo- 12
fonte no están sujetas a derecho: «Habiéndolo concedido la
ley, señores...».

Contra Pedieo, por el maltrato a un huérfano: «Que 13
ninguno de vosotros, señores, se sorprenda...».

Contra Cares, una recusación sobre la herencia de Evi- 14
po: «Hasta ahora he oído muchas veces...».

Sobre la herencia de Mnesicles: «Una petición, señores, 15
justa...».

Contra Próxeno, por ciertos actos de violencia: «Es un 16
violento, señores...».

---

co, como a los esclavos y, en definitiva, a todo el que vive en una misma casa y depende de un mismo «patrón».

17 *Defensa por unas peleas,* pero debiera escribirse como título *Defensa de Epícares contra Filótades,* por daños: «Lo sorprendente, señores...».

18 *Contra Cleomedonte,* por un agravio: «Que incluso su padre Teodoro, señores...».

19 *Contra Dioscórides,* sobre un barco: «Creo con razón, señores...».

20 *Contra los hijos de Patroclo,* un discurso sobre una contribución: «En lo que me equivoque, señores...».

21 *Contra Aminócrates,* una reclamación sobre productos del campo: «En estas circunstancias, señores, es necesario...».

22 *Sobre el caballo:* «De la disputa, señores...».

23 El segundo: «Querría, señores...».

24 Para Lisiclides, *Contra Dao,* sobre unos esclavos: «En lo que me equivoque, señores...».

25 *Contra Biotes,* un expediente dilatorio: «Que yo, señores, incluso sin experiencia...».

26 *Contra Teodoro,* por perjurio: «Consideramos, señores...».

27 *En defensa de Agatón,* un discurso de apoyo: «Del mismo modo que Agatón ha dicho...».

28 *Contra Jenofonte,* una apología para Esquilo por una deserción: «Habiendo hecho uso, señores...».

29 *Contra Calipo,* por una mina: «Que, señores, Calipo...».

30 *Sobre una adopción,* pero debiera escribirse como título *Sobre Teodoro,* de quien Arcefonte adoptó a su hijo: «Querría, señores, como es bueno y justo...».

31 *Sobre la herencia de Arcefonte:* «Y considerando que es justo...».

Discursos privados apócrifos:

13 *Contra Pedieo,* un expediente dilatorio: «Según esta ley...». Este discurso se pronunció en el arcontado de Aris-

todemo[48], según resulta evidente en el propio discurso. Los que fueron enviados a colonizar Samos fueron de hecho enviados en ese arcontado, según afirma Filócoro en sus *Historias*[49]. Dinarco no tenía entonces diez años de edad.

Contra Melesandro, sobre la trierarquía: «Del mismo modo que las leyes ordenan...». De quién es este discurso ⟨no lo puedo decir⟩[50], pero el que habla construye su discurso como si la injusticia se hubiese cometido en el arcontado de Molón[51] y afirma que llevó el caso al juzgado al año siguiente en el arcontado de Nicofemo[52], año en el que, según averiguamos, nació Dinarco. 2

Contra Beoto, sobre el nombre: «Sin ansias de intrigar...». Si los que niegan este discurso a Demóstenes y se lo atribuyen a Dinarco no se convencen por otras razones, se demostrará que están equivocados por su datación, pues recuerda como un hecho reciente la expedición a las Termópilas y esa expedición ateniense se hizo durante el arcontado de Tudemo, cuando Dinarco tenía trece años[53]. 3

---

48 352/1 a. C.

49 Cf. *FGrH* 154 Jacoby.

50 Sauppe señala la laguna en el texto y propone la conjetura que traducimos.

51 362/1 a. C. Dionisio lo omite *supra* en su listado de arcontes. Cronológicamente precedió a Nicofemo, el primero de los citados.

52 361/0 a. C.

53 Se trata, en efecto, del discurso XXXIX de Demóstenes. Se han propuesto diferentes enmiendas a este pasaje para corregir las imprecisiones y la no coincidencia de las fechas y años que se le atribuyen al orador, pero, sin embargo, preferimos mantener la lectura de la transmisión manuscrita a corregir el texto para adecuarlo a lo estrictamente correcto. A falta de testimonios manuscritos, no hay que olvidar que Dionisio consideraba sus *opuscula rhetorica* como una obra menor y que a menudo insiste en la precipitación con las que se veía obligado a escribirlas (cf. *Lis.* 10, 3; *Isóc.* 20; *Is.* 15; *Dem.* 14, 32).

4 *Contra Mantiteo,* sobre una dote: «Lo más molesto de todo...». Éste sigue al discurso anterior y guarda muchas semejanzas con él en cuanto a la elocución, por lo que es probable que sea del mismo orador, estando fuera de la época de Dinarco. El fiscal presentó el caso ⟨no⟩[54] muchos años después, dos o tres, según hemos demostrado con mayor precisión en el escrito *Sobre Demóstenes*[55].

5 *En defensa de Aténades,* un discurso de apoyo contra Amíntico sobre el puente de barcas: «Siendo un amigo mío muy cercano...».

El segundo: «Creo que vosotros, señores...». El discurso se pronunció cuando todavía desempeñaba su cargo el estratego ateniense Diopites en el Helesponto[56], según resulta evidente en el propio discurso. Es la época del arcontado de Pitódoto, según muestra Filócoro y los demás ⟨historiadores áticos. El orador, según averiguamos[57]⟩, en ese arcontado no tenía todavía ni veinte años[58].

6 *Contra Mécito,* por una mina: «Habiendo comprado una mina, ciudadanos...». Este discurso se pronunció en el arcontado de Nicómaco[59], pues el que habla afirma que alquiló la mina en el de Eubulo[60], la trabajó tres años, y al ser expulsado por el propietario de la mina vecina, lo llevó a juicio durante el arcontado de Nicómaco, cuando Dinarco tenía veintiún años.

---

[54] Conjetura de Sauppe.

[55] Se trata del discurso XL de Demóstenes, hoy considerado espurio.

[56] 343/2 a. C.

[57] Conjetura de Radermacher.

[58] Tenía exactamente dieciocho años.

[59] 341/0 a. C.

[60] 345/4 a. C.

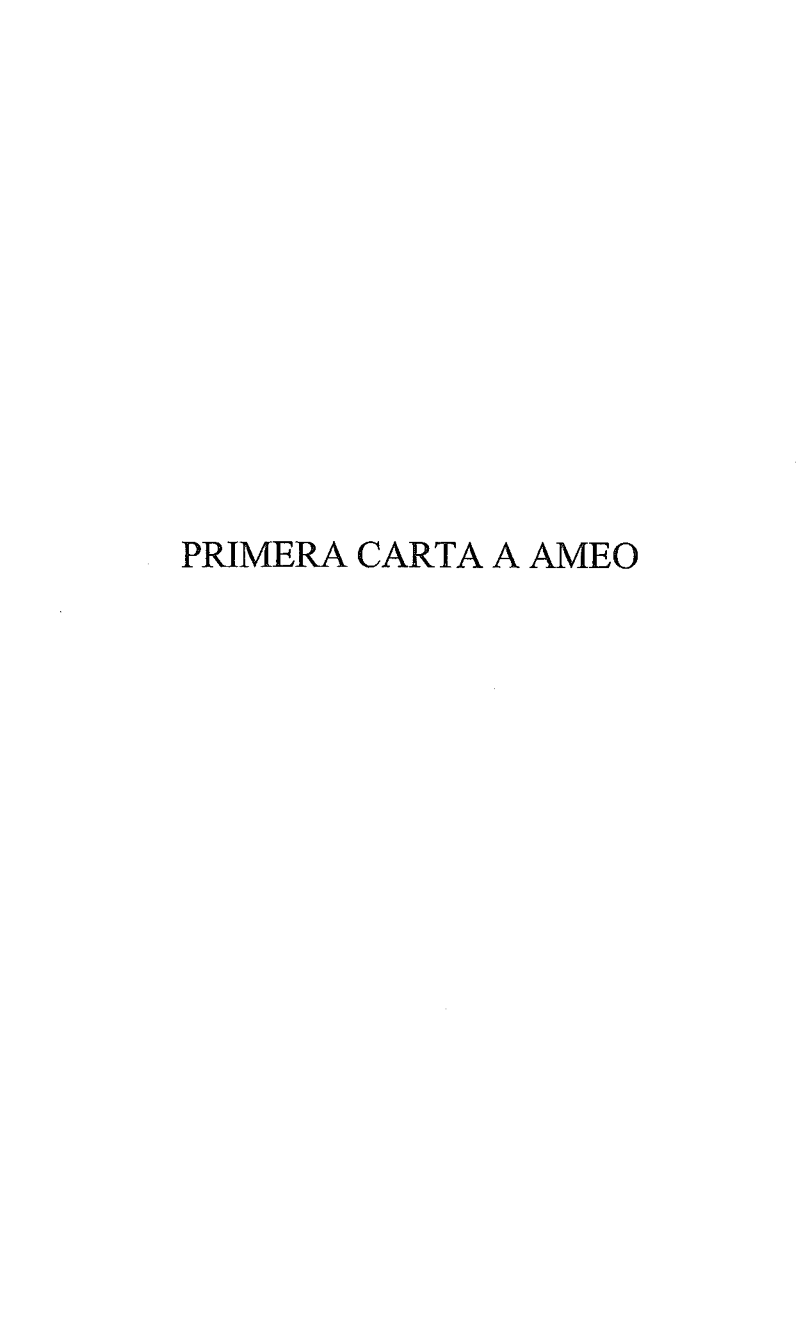
Para Sátiro, *Contra Caridemo*, una apología en un 7
asunto de tutela: «No habiendo asumido un gran riesgo...». También éste se pronunció en el de Nicómaco.

⟨*Contra*[61]⟩ *Megaclides,* sobre un cambio de propiedad: 8
«Si fuera necesario, señores, contra tres o cuatro...». El que habla es Afareo, estando ⟨el discurso⟩ fuera de la ⟨época[62]⟩ de Dinarco, pues se pronunció en vida del estratego Timoteo en la época en que compartía el cargo con Menesteo, en la que fue acusado habiendo sido investigadas sus cuentas y Menesteo sometió a investigación sus cuentas en el arcontado de Diotimo[63], el sucesor de Calístrato, cuando también...

[61] Conjetura de SAUPPE.

[62] Conjetura de RADERMACHER.

[63] 354/3 a. C.



PRIMERA CARTA A AMEO

INTRODUCCIÓN

1. *La obra. Estructura y contenido*

La *Primera carta a Ameo,* escrita antes del tratado *Sobre los oradores áticos,* gira en torno a un problema de historia literaria muy concreto: la primacía en el tiempo de los discursos de Demóstenes con respecto a los tratados de retórica de Aristóteles. Dionisio rebate la tesis de un peripatético, al que no nombra, que afirma que Demóstenes llegó a ser lo que fue en oratoria gracias a los preceptos teóricos de Aristóteles. Se presenta como un ardiente defensor de la escuela de retórica de Isócrates, al igual que en su obra precedente, titulada *Sobre la filosofía política,* hoy perdida pero que probablemente consistía en un alegato contra otro rétor griego afincado en Roma, Filodemo de Gádara[1], frente al que Dionisio se erigía en abogado de Isócrates.

---

[1] Cf. DION. HALIC., *Tucídides* 2, 3. Cf. G. INDELLI, «Testimonianze su Isocrate nel *PHerc.* 1007 (FILODEMO, *Retorica* IV)», *Cronache Ercolanesi* 23 (1993), 87-91. El rechazo de la retórica por parte de los epicúreos es un tópico. Cf. sobre el tema T. DORANDI, «Epicuro contro Aristotele sulla Retorica», en W. W. FORTENBAUGH, D. C. MIRHADY, *Peripatetic Rhetoric after Aristotle,* New Brunswick, Transaction Publishers, 1994, págs. 111-120. Recuérdese que DIÓGENES LAERCIO cita a Dionisio entre los escritores antiepicúreos (X 3).

Se trata de un tratado presentado en forma epistolar pero que no por ello pierde su carácter técnico. Dionisio reproduce un verdadero intercambio epistolar que probablemente no llegó a producirse. A cada paso afirma ir respondiendo cuestiones que le ha planteado el destinatario en una comunicación previa, respondiendo así a uno de los tópicos característicos de la literatura epistolar, entablar un diálogo fingido con el destinatario[2].

Esta carta[3], primera de las dirigidas a Ameo, y las que traducimos después en este mismo volumen, la dedicada a Pompeyo Gémino y la *Segunda carta a Ameo,* pertenecen al género denominado «carta-ensayo», un género que se caracteriza por su unidad de argumento y por estar dirigidas a un destinatario concreto pero concebidas para un público amplio[4]. Según la clasificación tradicional de la literatura epis-

[2] Recuérdese la sentenciosa definición que ofrece Cicerón en *Fil.* II 7: *amicorum conloquia absentium.* Para la tópica del género epistolar, cf. el excelente estudio, centrado especialmente en la denominada «carta de amistad», de K. Thraede, *Grundzüge griechisch-römischer Brieftopik,* Múnich, 1970 (cf. la reseña de F. Weber, «La lettre d'amitié dans l'antiquité gréco-latine», *Rev. des Ét. Grec.* 86 [1973], 260-263).

[3] Para el uso del doblete carta/epístola, cf. G. Luck, «Brief und Epistel in der Antike», *Altertum* 7 (1961), 77-84, quien recoge y matiza las observaciones de A. Deissmann, *Bibelstudien,* Marburg, 1895, págs. 187-252, y su «Epistolary Literature», en *Encyclopedia Biblica,* Londres, 1901, II, cols. 1323-1329. Cf. *contra, v. gr.*, G. Scarpat, «L'epistolografia», en *Introduzione allo Studio della Cultura Classica* (Milán, 1972) 499.

[4] Para este subgénero dentro de la epistolografía, cf. M. R. Stirewalt, «The form and function of the greek Letter-Essay», en AA.VV., *The Romans Debate,* Peabody Mass., Hendrickson, 1991, págs. 147-171. Para la epistolografía como género literario, cf. C. Castillo, «La epístola como género literario de la Antigüedad a la Edad Media latina», *Est. Clás* 18 (1974), 427-442; E. Suárez de la Torre, «La epistolografía griega», *Est. Clás* 83 (1979), 19-46; «*Ars epistolica.* La preceptiva epistolográfica y sus relaciones con la retórica», en G. Morocho (ed.), *Estu-*

tolar, cuyo origen se remonta a la misma Antigüedad clásica[5], las cartas-ensayo se incluyen dentro del subgénero de las cartas públicas, es decir, aquéllas que no están destinadas a la lectura privada, y en concreto, dentro de las denominadas «de arte», las destinadas a ser publicadas sin connotaciones de privacidad, un rasgo característico de la correspondencia epistolar[6]. Su contenido puede ser filosófico, moral o, como en el caso de las cartas de Dionisio, literario, frente a las denominadas «oficiales», que son de carácter informativo[7].

De acuerdo con la datación más aceptada de los *opuscula rhetorica* de Dionisio[8], éste sería uno de sus primeros tratados literarios. A diferencia de las otras dos cartas, e incluso del *Sobre Dinarco,* en esta carta no se hace ninguna referencia a obras suyas ya publicadas o en curso de composición, sino que se respeta, por decirlo de alguna forma, la

---

dios de drama y retórica en Grecia y Roma, León, 1987, págs. 177-204; y recientemente J. T. Reed, «The Epistle», en S. E. Porter (ed.), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 B.C.-A.D. 400,* Leiden, Brill, 1997, págs. 171-194.

[5] El tratamiento retórico antiguo más extenso se testimonia en Demetrio, *Sobre el estilo* 223-235. Recuérdese también la existencia de formularios epistolares *(typoi epistolikoi)* que enumeran y definen los distintos tipos de cartas y cuyo testimonio más antiguo, procedente de Egipto, atribuido también a Demetrio y de datación dudosa (desde el II a. C. hasta el I d. C.), contiene veintiún tipos. Cf. A. J. Malherbe, «Ancient epistolary theorists», *Ohio Journ. of Relig. Stud.* 5 (1977), 3-77, y su *Ancient Epistolary Theorists,* Atlanta, Scholars Press, 1988.

[6] Cf., *v. gr.*, Cic., *Epíst.* 15, 21: *Aliter... scribimus quod eos solos quibus mittimus aliter quod multos lecturos putamus;* Plin., *Epíst.* VI 16: *aliud est enim epistulam aliud historiam, aliud amico aliud omnibus scribere.*

[7] Cf. B. Antón, «La epistolografía romana: Cicerón, Séneca y Plinio», *Helmantica* 47 (1996), 113.

[8] La cronología relativa de las obras retóricas de Dionisio es una *vexata quaestio.* Cf. introducción a *Sobre Dinarco.*

autonomía y la independencia del ensayo, lo que hace sospechar que se trata de las primeras incursiones en el terreno de la crítica literaria por parte de su autor.

Dionisio comienza mencionando las circunstancias que le han llevado a tratar el tema y plantea su propósito. Parte de la comunicación de su amigo Ameo de que algunos peripatéticos afirmaban que Demóstenes había alcanzado tal esplendor en el dominio del arte de la elocuencia por influencia de Aristóteles y se esfuerza en demostrar que los mejores discursos de Demóstenes se compusieron con anterioridad a los tratados de retórica de Aristóteles. Es una obra polémica, pues Dionisio defiende que la elocuencia de Demóstenes no le debe nada a los tratados de retórica de Aristóteles sino que es un desarrollo de la tradición práctica de la escuela de Isócrates.

El tratado se divide en dos secciones: primero trata los discursos de Demóstenes pronunciados antes de la derrota de Olinto, en 349. Enumera los discursos y parte de algunas declaraciones de Aristóteles para afirmar que compuso sus manuales de retórica después de sus principales obras de lógica, en todo caso después de la guerra de Olinto. Después se propone demostrar que todos los discursos de Demóstenes, sin excepción, son anteriores a los manuales de retórica de Aristóteles. Enumera los discursos pronunciados entre 349/8 y 340/39, entre la derrota de Olinto y la batalla de Queronea. Por una referencia histórica de la retórica de Aristóteles concluye que es posterior a 339/8, después de que Demóstenes ya había pronunciado la mayoría de sus discursos. Únicamente el discurso *Sobre la corona,* pronunciado en 330, pudo componerse bajo la influencia de Aristóteles pero Dionisio ve una alusión a este discurso en la propia retórica de Aristóteles. Concluye con la afirmación de que Demóstenes no debe nada en absoluto a Dionisio.

Dionisio disponía para su tratado de los catálogos de obras de Demóstenes llevados a cabo por los gramáticos de Pérgamo o de Alejandría y no duda en acudir también a las *Historias áticas* de Filocoro de Atenas que presentaba los acontecimientos ordenados por años, según el arconte.

De la identidad de Ameo al que Dionisio dirige dos cartas, ésta y la que cierra este volumen, además de su tratado retórico más ambicioso, *Sobre los oradores áticos*, únicamente sabemos lo que nos transmite el propio Dionisio en ambas cartas. Parece que era un experto conocedor de la obra de Demóstenes[9]. Debió de ser un amigo íntimo que no tenía necesariamente que vivir lejos, pues la carta como medio de crítica literaria estaba ya consolidada[10]. Lo cita sólo con un nombre, a diferencia de la norma habitual en Dionisio en referencia a ciudadanos romanos, por lo que quizás se tratara de un griego. Únicamente Bowersock mantiene que era un ciudadano romano[11]. Se trata de un hombre erudito, con formación literaria y un círculo de amistades cultas. Sus advertencias son capaces de provocar la refle-

[9] Cf. *Dem.* 13 (= 1, 156).

[10] Sobre las relaciones en Roma de Dionisio y su círculo de amigos, cf. W. Rhys Roberts, «The Literary Circle of Dionysius of Halicarnassus», *Classical Review* 14 (1900), 439-442.

[11] Cf. G. B. Bowersock, *Augustus and the Greek World*, Oxford, 1965, pág. 130, nota 14. Se trata de un gentilicio romano testimoniado epigráficamente (cf. *CIL* VI 3, 21525; VI 4, 2, 33686; VI 4, 2, 35188; VI 4, 3, 37974; IX 3312 y XIII 8108). En griego sólo en dos inscripciones (cf. *SEG* 37 [1987], 1442, y *CIG* Boeckh 4, 8947q). Cf. Th. Hidber, *Das klassizistiche Manifest des Dionys von Halikarnass. Die praëfatio zu oratoribus veteribus. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Stuttgart / Leipzig, B. G., Teubner, 1996, págs. 96-97.

xión de Dionisio e incluso se atrevía a darle consejos, que él aprecia y sigue, sobre cómo debía tratar los temas [12].

En esta carta hay algunos datos sorprendentes. Dionisio hace a Demóstenes tres años más joven que Aristóteles, pero por otras fuentes sabemos que nacieron en el mismo año. Otras cuestiones espinosas son la cronología de las *Olínticas* que no coincide con la tradicionalmente aceptada y la división de la primera *Filípica* en dos partes distintas.

El esquema de la obra es el que sigue:

1. Planteamiento del problema: Ameo le ha transmitido un rumor que afirma que Demóstenes aprendió el arte de la retórica en los manuales de Aristóteles.

2-3. Dionisio decide refutar esa afirmación. Se propone demostrar que los discursos de Demóstenes preceden a la publicación de los tratados de retórica de Aristóteles.

4. Biografía de Demóstenes y cronología de doce discursos suyos, todos ellos anteriores a la guerra olíntica (348 a. C.).

5. Biografía de Aristóteles.

6-7. Aristóteles menciona sus obras de lógica en su retórica, lo que demuestra que ésta era una de sus últimas obras.

8. Aristóteles menciona la guerra olíntica en el tercer libro de su *Retórica*.

9. Los discursos enumerados antes deben ser, pues, anteriores a los tratados de retórica de Aristóteles.

10. Lo mismo afirma de otros doce discursos pronunciados desde la guerra olíntica hasta la batalla de Queronea (338 a. C.).

---

[12] Cf. G. Pavano, «Sulla cronologia degli scritti retorici di Dionisio d'Alicarnasso», *Atti dell' Academia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo* 3 (1942), 232-234.

11. La comparación de un pasaje de la retórica (II 23) con pasajes de las *Historias áticas* de Filocoro y con el discurso de Demóstenes *Sobre la corona* demuestra que el tratado de Aristóteles es posterior al arcontado de Lisimáquides (339) y, por tanto, posterior a los doce discursos de Demóstenes mencionado en el capítulo anterior.
12. La *Retórica* es incluso posterior al discurso *Sobre la corona*, según se demuestra en un pasaje en el que se hace referencia al proceso que motivó ese discurso. Dionisio concluye que Demóstenes no aprendió el arte de la retórica de Aristóteles sino todo lo contrario, Aristóteles se basó en los discursos de Demóstenes.

2. *El texto. Ediciones y traducciones*

Esta carta la conocemos por las copias que se hicieron en el siglo xv de un manuscrito hoy perdido, conocido convencionalmente como *Z*, que encabeza una de las tres familias de manuscritos de las que depende la transmisión de los *opuscula rhetorica* de Dionisio[13]. En todas ellas sigue a *Sobre Demóstenes:*

—*Ambrosianus D* 119 sup. (= *Gr.* 267), copiado por Juan Rhosos de Creta antes del 1482. La carta ocupa los folios 139 al 146.

—*Marcianus Gr.* X 34 (= *Coll.* 1449), copiado, en lo que respecta a la *Primer carta a Ameo,* por Tomás Didimo.

—*Estensis α K.* 15 (= *Gr.* 68). La carta ocupa los folios 50 al 55.

—*Parisinus Gr.* 1743. La carta ocupa los folios 51 al 60. Existen dos apógrafos, *Parisinus Gr.* 1742 y *Vaticanus Palatinus* 58.

[13] Cf. introducción a *Sobre Dinarco.*

La primera edición de esta carta se debe a Henricus Stephanus (París, 1554)[14], junto con la *Carta a Pompeyo* y fragmentos del libro segundo de *Sobre la imitación*. Después aparece en todas las ediciones completas de los *Opuscula rhetorica* de Dionisio de Halicarnaso, mencionadas en la introducción a *Sobre Dinarco*[15]. Se testimonia también en la edición de las tres cartas literarias de Dionisio de H. Van Herwerden, *Epistolae criticae tres. Quarum duae ad Ammaeum, una ad Cn. Pompeium* (Groninga: Bolhuis Hoitsema, 1861) y en la monografía de W. Rhys Roberts, *The Three Literary Letters* (Cambridge 1901). Fue editado, además, de forma independiente con notas en francés por H. Weil, *Epistula I ad Ammaeum* (París: Librairie Hachette, 1879). El único comentario filológico existente es el de K. W. Krüger, *Dionysii Halicarnassensis Historiographica h.e. Epistolae ad Cn. Pompeium, ad Q. Aelium Tuberonem et ad Ammaeum altera (Halis Saxonum: in bibliopolio Gebaueriano*, 1823).

3. *Notas sobre la presente traducción*

Para nuestra traducción, la primera al español, seguimos la edición crítica más reciente, la de la G. Aujac, *Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques* (París: Les Belles Lettres, 1992) V 50-68, separándonos en los siguientes pasajes:

---

[14] *Dionýsiou toû Halikarnasséōs pròs Gnaîon Pompḗïon epistolḗ. Toû autoû epistolḕ pròs Ammaîon, Lutetiae, apud Carolum Stephanum,* 1554.

[15] F. Sylburg (Francfort, 1586); Hudson (Oxford, 1704); Reiske (Leipzig, 1775); G. Holwell (Londres, 1776); F. Blass *(Dinarchi orationes,* Leipzig, 1888); H. Usener, L. Radermacher (Leipzig, 1899); St.Usher (Cambridge [Mass.]: Loeb, 1974/1985, con traducción al inglés); y G. Aujac (París, Les Belles Lettres, 1992, con traducción francesa).

	Aujac	Lectura adoptada
4, 1	[ἄρχοντος... ἑπτακαιδέκατον]	ἄρχοντος... ἑπτακαιδέκατον *(Z)*
4, 1	ἕβδομον	πέμπτον *(Z)*
4, 4	ταχειῶν	φυγαδικῶν *(Z)*
4, 7	⟨ὄντες⟩	
8, 1	⟨καὶ... γενομένην⟩	

BIBLIOGRAFÍA

G. AUJAC, *Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques,* París, Les Belles Lettres, 1992, V 42-68.

S. F. BONNER, *The Literary Treatises of Dionysius of Halicarnassus. A Study in the Development of Critical Method,* Cambridge, 1939 (reimpr. Amsterdam: Hakkert, 1969).

P. COSTIL, *L'esthétique littéraire de Denys d'Halicarnasse. Étude sur le classement et la doctrine des Opera rhetorica,* París, 1949, págs. 268-284.

M. EGGER, *Denys d'Halicarnasse, Essai sur la critique littéraire et la rhétorique chez les Grecs du siècle d'Auguste*, París, 1902.

K. W. KRÜGER, *Dionysii Halicarnassensis Historiographica h.e. Epistolae ad Cn. Pompeium, ad Q. Aelium Tuberonem et ad Ammaeum altera, Halis Saxonum, in bibliopolio Gebaueriano,* 1823.

H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik,* Múnich, 1960 = *Manual de retórica literaria* [trad. de J. PÉREZ RIESGO], Madrid, Gredos, 1991.

W. RHYS ROBERTS, *The Three Literary Letters,* Cambridge, 1901, págs. 51-85, 161-167.

—, *Greek Rhetoric and Literary Criticism,* Londres, 1928.

H. USENER, L. RADERMACHER, *Dionysius Halicarnaseus quae exstant,* Stuttgart, B. G. Teubner, 1985 (= 1904-1929), VI 255-279.

H. WEIL, *Epistula I ad Ammaeum,* París, Librairie Hachette, 1879.

PRIMERA CARTA A AMEO

Dionisio a su queridísimo amigo Ameo, un afectuoso saludo.

Me parece que uno más de los numerosos rumores extraños y llamativos que ha producido nuestra época es lo que te he escuchado por primera vez a ti, que alguno de los filósofos peripatéticos[1], queriendo honrar en todo a Aristóteles, fundador de esa corriente filosófica, incluso ha intentado demostrar que Demóstenes aprendió las técnicas retóricas de él, las puso en práctica en sus propios discursos y llegó a ser el mejor de todos los oradores por acomodarse a 1

[1] Dionisio deja en el anonimato el nombre de su oponente que debía de ser conocido en su círculo, bien por no querer otorgarle inmerecida fama a pesar de que lo respeta (cf. 1, 2), o bien por preferir no personalizar sino rebatir la opinión de toda la escuela peripatética. Puede que se trate de Andrónico de Rodas, un filósofo contemporáneo de Dionisio que en estas mismas fechas trabajaba en las obras de Aristóteles (cf. C. Wooten, «The Peripatetic Tradition in the Literary Essays of Dionysius of Halicarnassus», en W. W. Fortenbaugh, D. S. Mirhady [eds.], *Peripatetic rhetoric after Aristotle,* New Brunswick / Londres, Transaction Publishers, 1994, págs. 121-123).

2 aquellos preceptos[2]. En un principio supuse que el que se había aventurado a decir eso era un cualquiera y te aconsejé que no prestaras atención a todas las cosas llamativas que oyeras. Pero cuando me di cuenta de que el nombre era el de un hombre al que respeto por sus costumbres y sus escritos[3], me sorprendí, y tras meditarlo mucho determiné que el asunto requería un estudio más detenido, no fuera que se me hubiese pasado por alto la verdad y que aquel hombre no hubiese hablado al azar, a fin de o ⟨abandonar[4]⟩ la opinión que yo tenía antes al comprobar sin género de dudas que los manuales de retórica de Aristóteles[5] precedieron a los discursos de Demóstenes, o tratar de que cambiara de opinión el que pensaba eso y se preparaba para escribirlo, antes de que hiciera público su tratado.

2 Me has proporcionado un motivo, y uno no pequeño ciertamente, para que saque a la luz la verdad no de pasada, al reclamarme que hiciera públicas las conclusiones con las que me había convencido a mí mismo de que Demóstenes

---

[2] Aristóteles estaba de moda en Roma en estos años. Aproximadamente en 46 a. C. Ático, el amigo de Cicerón, publicó las obras completas de Aristóteles y de su discípulo Teofrasto.

[3] La alusión a la importancia de aquel a quien se quiere rebatir es un *tópos* de la literatura epistolar. Cf. P. Cugusi, *Evoluzione e forme dell' epistolografia latina*, Roma, Herder, 1983, pág. 131 (con ejemplos).

[4] Conjetura de Usener.

[5] Dionisio se refiere siempre a la *Retórica* de Aristóteles en plural (cf., *v. gr.*, 2, 1-3; 3, 1-2; 4, 6; 5, 1; 7, 2; 8, 1), probablemente por tratarse de tres libros diferentes, pero especialmente porque ya se sentía que era fruto de diversas redacciones o por la especial naturaleza del libro III que parece que fue concebido como un tratado independiente sobre la elocución. Así aparece, *v. gr.*, en el listado de obras de Aristóteles testimoniado en Dióg. Laercio, V 24. Cf. G. A. Kennedy, «The composition and influence of Aristotle's *Rhetoric*», en A. O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Berkeley, University of California Press, 1996, págs. 416-424.

ya estaba en su madurez y había pronunciado sus discursos más conocidos antes de que Aristóteles escribiese sus manuales de retórica. Y me parece que también aciertas al 2
aconsejarme que no base el asunto en indicios, verosimilitudes ni otro tipo de testimonios secundarios, puesto que ninguna de estas pruebas se deduce por medio de premisas necesarias, sino que recurra al propio Aristóteles para que confirme por medio de sus propios manuales que la verdad es así. Esto lo he hecho, excelente Ameo, pensando en la 3
verdad, que es lo que creo que se debe sacar a la luz en cualquier asunto, y en el beneficio de todos los que se afanan en el estudio de la oratoria pública, para que no asuman que la filosofía peripatética ha conseguido aunar todos los preceptos de la retórica, y que ni la escuela de Teodoro[6], Trasímaco[7], Antifonte[8] y sus seguidores descubrieron nada digno de estudio, ni Isócrates[9], Anaxímenes[10] y Alcidamas[11], ni sus contemporáneos que escribieron tratados de preceptos artísticos y participaron como litigantes en discursos retóricos, los de la escuela de Teodectes[12], Filis-

---

[6] Teodoro de Bizancio. Cf. PLAT., *Fedr.* 266e-267a.

[7] Trasímaco de Calcedonia (*fl.* 430-400 a. C.), sofista y rétor a quien se le atribuye ser el iniciador del estilo mixto (cf. PLAT., *Fedr.* 266b-c).

[8] Antifonte de Ramnunte (*c.* 480-411 a. C.) es el primero de los oradores áticos cuyas obras se pasaron por escrito. Se conservan de él seis obras completas, tres discursos judiciales y tres tetralogías, todas ellas sobre casos de homicidio.

[9] Cf. *supra, Din.* 1, 1, nota 3.

[10] Anaxímenes de Lámpsaco (*c.* 380-320 a. C.) es un historiador y rétor discípulo de Zoilo. En la Antigüedad tardía se le atribuyó la llamada *Retórica para Alejandro*, el único manual de retórica prearistotélico que conocemos.

[11] Alcidamas de Elea (s. IV a. C.), rétor y sofista coetáneo de Gorgias que se enfrentó a la escuela de Isócrates.

[12] Poeta trágico, orador y rétor natural de Faselis, en Licia, pero que pasó la mayor parte de su vida en Atenas. Escribió cincuenta obras trági-

co[13], Iseo[14], Cefisodoro[15], Hipérides[16], Licurgo[17], Esquines[18], ni tampoco que el propio Demóstenes, que superó a todos sus predecesores y contemporáneos y no dejó a sus sucesores la posibilidad de superarle[19], hubiese sido tal acomodándose a los preceptos de Isócrates e Iseo, si no hubiese dominado a la perfección los manuales de retórica de Aristóteles.

3 «Esa historia no es verdad»[20], querido Ameo, los discursos de Demóstenes no se compusieron de acuerdo con los manuales de Aristóteles, publicados después, sino según otros manuales elementales, sobre los que mostraré en otro escrito lo que pienso[21]. Es mucho lo que hay que decir so-

---

cas y obtuvo ocho victorias en los certámenes dramáticos. Las fuentes antiguas lo consideran discípulo de Isócrates y Aristóteles, pero puede que fuera mayor que Aristóteles y que influyera en él. Cf. G. Xanthakis-Karamanos, «The influence of rhetoric on fourth-century tragedies», *Class. Quarterly* 29 (1979), 6-76; y su *Studies in Fourth-Century Tragedy,* Atenas, 1981, págs. 53-70.

[13] Filisco de Mileto (IV a. C.) fue un discípulo de Isócrates autor de un tratado de retórica en dos libros hoy perdido.

[14] Cf. *supra*, *Din.* 1, 1, nota 4.

[15] Cefisodoro de Atenas fue un discípulo de Isócrates que se destacó en la defensa de su maestro frente a los peripatéticos.

[16] Cf. *supra*, *Din.* 1, 1, nota 7.

[17] Político ateniense *(c.* 390-325 a. C.) que destacó especialmente tras la derrota de Queronea. Conservamos sólo un discurso suyo de los quince que se conocían en época romana. Su estilo es deudor del de Isócrates.

[18] Cf. *supra*, *Din.* 1, 1, nota 6.

[19] Un elogio semejante dirigido a Lisias en *Lis.* 1, 5.

[20] Cita de Estesícoro, cf. *fr.* 26 Bergk (= 192 *PMG).* Platón lo cita también, junto con otros dos versos más, en *Fedr.* 243a.

[21] Probablemente esta obra que anuncia aquí era un proyecto que no llevó a cabo. La remisión a otro libro donde ha tratado o promete tratar un determinado asunto, aunque a menudo no llegue a cumplir esa promesa, es un recurso recurrente en Dionisio; cf., *v. gr., Lis.* 12, 14; *Is.* 2; *Dem.* 32; *Comp.* 1; *Pomp.* 1, 2.

bre ellos y no es adecuado que se haga como una digresión
en un escrito sobre otro asunto. Pero en esta ocasión intenta- 2
ré dejar claro que Demóstenes estaba ya en su madurez en
lo que respecta a su carrera política y que ya había escrito
sus discursos más conocidos, los judiciales y los deliberati-
vos, y era admirado en toda Grecia por la vehemencia de
sus discursos cuando el filósofo[22] escribió sus manuales
de retórica. Pero primero quizás sea necesario mencionar lo 3
que he entresacado de las historias generales que nos han
dejado los que recopilaron datos sobre la vida de estos dos
hombres. Comenzaré por Demóstenes.

Nació un año antes de la Olimpiada número 100[23]. 4
[Cumplió diecisiete años en el arcontado de Timócrates[24]].
Comenzó a escribir discursos públicos en el arcontado de
Calístrato[25], cuando contaba con veinticinco años[26].

El primero de sus discursos judiciales es *Contra Andro-* 2
tión, escrito para Diodoro que lo acusaba de proponer una
medida ilegal[27], y de aquel mismo tiempo, el arcontado de
Calístrato, es el segundo, *Sobre las exenciones de impues-*

---

[22] Aristóteles.

[23] 381/0 a. C. La misma datación apunta Plutarco en su *Vida de Demóstenes* 12, 3. Con todo, de la obra del propio Demóstenes se deduce que nació en los años 384/3.

[24] 364/3 a. C. Aujac elide esta frase por considerarla fuera de lugar y extraña al estilo de Dionisio. Según él (155, nota 3), se trata de una glosa de un lector familiar con la biografía de Demóstenes. Otros, siguiendo a Weil, postulan una laguna en el texto (*v. gr.*, H. Usener-L. Radermacher, S. Usher).

[25] 355/4 a. C.

[26] Preferimos respetar el texto aunque ello implique cierta imprecisión en las fechas. Schott propuso *hébdomon,* corrección aceptada por Aujac.

[27] Se trata del discurso XXII.

tos, que él en persona pronunció, siendo de todos sus discursos el más agradable y el que está mejor escrito[28].

3 En el arcontado de Diotimo[29], sucesor de Calístrato, pronunció ante los atenienses su primera arenga que los compiladores de los catálogos de oradores titulan *Sobre las sinmorias*[30]. En ésta llama a los atenienses a no romper la paz que habían alcanzado con el Rey[31], ni a ser los primeros en comenzar la guerra sin antes haber organizado su fuerza naval, en la que reside su principal potencial militar, y les sugiere la forma de organizarla.

4 En el arcontado de Tudemo[32], sucesor de Diotimo, escribió el discurso *Contra Timócrates* para Diodoro que acusaba a Timócrates de proponer una medida ilegal, y pronunció él mismo la arenga *Sobre la ayuda a los habitantes de Megalópolis*[33].

El siguiente arconte tras Tudemo fue Aristodemo[34], bajo el que comenzó sus arengas *Contra Filipo,* y pronunció un discurso ante el pueblo sobre el envío de un contingente de mercenarios y diez trirremes de exiliados[35] a Macedo-

---

[28] Se conoce como *Contra la ley de Leptines* y fue pronunciado en 354. En las ediciones modernas se cita como el discurso XX. Fue muy admirado por los antiguos (cf., *v. gr.*, Cic., *Or.* 111).

[29] 354/3 a. C.

[30] Hace referencia a la actividad filológica que desde el siglo III a. C. se desarrollaba en las Bibliotecas de Alejandría y Pérgamo, o quizás a la intensa actividad que se había desarrollado en Roma en torno a Ático. Se trata del discurso XIV, pronunciado en 354.

[31] Se denomina así, sin artículo y sin más calificativos, al rey de Persia desde Heród., VII 174; H. G. Liddell, R. Scott, H. S. Jones, *Greek-English Lexicon,* s.v. *Basileús,* III.

[32] 353/2 a. C.

[33] Se trata el primero del discurso XXIV, el segundo, del XXVI, ambos de 353/2.

[34] 352/1 a. C.

[35] Preferimos mantener la *lectio difficilior* de la transmisión manuscrita *(phygadikôn)* frente a la corrección de Morelli *(tacheiôn),* a pesar

nia[36]. En aquel tiempo también escribió el discurso *Contra* 5
Aristócrates para Euticles, que lo procesaba por proponer una medida ilegal[37].

En el arcontado de Teelo, sucesor de Aristodemo, pronunció la arenga *Sobre los rodios,* en la que persuadía a los atenienses para que acabaran con su oligarquía y liberaran al pueblo[38].

En el arcontado de Calímaco[39], el segundo[40] arconte des- 6
pués de Teelo, pronunció tres arengas llamando a los atenienses a salir en ayuda de los olintios, que estaban en guerra con Filipo[41]. La primera comenzaba así:

> En muchas ocasiones me parece, atenienses, que se habría podido ver...[42]

La segunda:

> No me sobrevienen los mismos pensamientos, atenienses...[43]

La tercera:

> Daríais mucho dinero a cambio, atenienses...[44]

---

de que cuenta con el apoyo de Demóst., IV 22. Sobre este pasaje, cf. W. Jaeger, «*Aparchai*», *Hermes* 64 (1929), 22; «On Dionysius of Halicarnassus, *Ad Ammaeum* 4», *Amer. Journal of Philol.* (1947), 315-316.

[36] Se trata del discurso IV, pronunciado en 351.

[37] Se trata del discurso XXIII.

[38] Es el discurso XV, pronunciado en el primer semestre de 350.

[39] 349/8 a. C.

[40] En el original griego dice literalmente *toû tritoû,* «el tercero», pero, como es sabido, los griegos y los romanos cuentan de manera inclusiva, por lo que equivale al segundo.

[41] Se trata de los discursos I al III, pronunciados en el año 349/8. No sigue el orden convencional.

[42] Cf. Demóst., II 1.

[43] Cf. Demóst., III 1.

[44] Cf. Demóst., I 1.

7 En ese mismo arcontado se escribió también el discurso *Contra Midias,* que compuso después de la votación de censura con la que el pueblo lo condenó[45].

Hasta aquí he mencionado doce discursos públicos, de los cuales siete son deliberativos, cinco judiciales, todos anteriores a los manuales de Aristóteles, como mostraré a partir de lo que los historiadores dicen del autor y de lo escrito por él mismo, comenzando por lo primero.

5 Aristóteles era hijo de Nicómaco, quien remonta su linaje y su oficio hasta Macaón[46], el hijo de Asclepio, y de su madre Féstide, descendiente de uno de los que guiaron la expedición desde Calcis hasta Estagira[47]. Nació en la Olimpiada 99, en el arcontado de Diotrefes en Atenas[48], siendo tres años mayor que Demóstenes.

2 En el arcontado de Polizelo[49], al morir su padre cuando contaba con dieciocho años, se trasladó a Atenas y allí pasó junto a Platón veinte años. Muerto Platón en el arcontado de Teófilo[50] se marchó a la corte de Hermias, el tirano de Atarneo y tras pasar tres años con él, en el arcontado de Eubulo[51], se trasladó a Mitilene.

3 Allí vivió en la corte de Filipo, durante el arcontado de Pitódoto, y pasó ocho años junto a él como tutor de Alejandro. Tras la muerte de Filipo, en el arcontado de Evéneto, regresó a Atenas y dirigió una escuela en el Liceo durante doce años. En el año decimotercero, tras la muerte de Ale-

---

45 Fue compuesto en 349/8 y no fue pronunciado.

46 Era su bisabuelo. Participó en la guerra de Troya (cf. *Il.* II 729-733).

47 Cf. Tuc., IV 88, 2 y V 6, 1.

48 384/3 a. C.

49 367/6 a. C.

50 348/7 a. C.

51 345/4 a. C.

jandro en el arcontado de Cefisodoro, retirándose a Calcis, murió de una enfermedad a los sesenta y tres años de edad[52].

Esto es lo que nos han transmitido los que han escrito 6
sobre su vida. Entre lo que el propio filósofo escribió sobre sí mismo, que echa por tierra cualquier intento de los que quieren honrarle con glorias que no le corresponden, dejando a un lado otras muchas cosas que no necesito recordar para el tema que nos ocupa, lo que puso en el primer libro de su obra es la prueba más poderosa de que no era un jovencito cuando compuso sus manuales de retórica, sino que había llegado a lo mejor de su madurez y había publicado ya los *Tópicos,* las *Analíticas* y las *Metódicas*[53].

Al comenzar a mostrar los beneficios que reporta el dis- 2
curso retórico escribió las siguientes palabras:

> La retórica es útil porque por naturaleza la verdad y la justicia son más poderosas que sus contrarios. De este modo si los juicios no se ajustan a derecho, necesariamente serán revocados por sí mismos y ello es merecedor de reproche. Además, ni aunque dispongamos del conocimiento más preciso, hay algunos a los que no es fácil persuadir valiéndose de él. Pues el discurso que se basa en el conocimiento es una forma de instrucción y ello no es posible en nuestro caso, sino que debemos conducir las pruebas y los argumentos por medio de nociones comunes, como dijimos en los *Tópicos*[54] sobre las alocuciones a un gran número de gente[55].

[52] Los datos coinciden en líneas generales con la biografía del filósofo de Diógenes Laercio (V 9-10). Cf. A. H. Chroust, «The *Vita Aristotelis* of Dionysius of Halicarnassus (1 *Epistola ad Ammaeum* 5)», *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 13 (1965), 369-377.

[53] Este último tratado de lógica no nos ha llegado.

[54] Hace referencia a Arist., *Tóp.* I 2, 101a2b-27 y 30-34.

[55] Cf. Arist., *Ret.* I 1, 5 (= 1355a).

7 Sobre los ejemplos y los entimemas, al disponerse a mostrar que tienen la misma fuerza que las inducciones y los silogismos, hace la siguiente referencia a las *Analíticas* y las *Metódicas:*

> En lo que respecta a la demostración y a la demostración aparente, así como en los *Analíticos* existe la inducción, el silogismo y ⟨el silogismo aparente[56]⟩, aquí igualmente. Es el ejemplo una inducción, el entimema un silogismo. En efecto, llamo entimema al silogismo retórico, ejemplo a la inducción retórica. Todos presentan sus pruebas mediante o ejemplos o entimemas y de ninguna otra forma. De este modo si para demostrar cualquier cosa es completamente necesario recurrir al silogismo o a la inducción, y esto nos quedó claro en las *Analíticas,* es necesario que haya una equivalencia exacta entre ambos conceptos de cada pareja.
>
> La diferencia que existe entre el ejemplo y el entimema quedó clara en los *Tópicos,* pues allí ya se dijo sobre el silogismo y la inducción que la demostración de que algo es de una forma a partir de muchos casos semejantes se llama allí inducción, aquí ejemplo. Pero, dadas ciertas premisas, obtener por medio de ellas algo diferente por el hecho de ser así ya universalmente ya en la mayoría de los casos, allí se llama silogismo, aquí entimema.
>
> Es evidente que cualquiera de estas dos formas de argumentación retórica tienen algo bueno. Así, como se ha tratado en las *Metódicas,* con ambas se obtiene lo mismo[57].

---

[56] Conjetura de SYLBURG a partir del texto de ARISTÓTELES. La referencia es a *Analíticos Primeros* II 23, especialmente 68b9-14, y *Analíticos Segundos* I 18, 81a39-b42. Véase también *Ética Nic.* VI 3, 1139b27.

[57] Cf. ARIST., *Ret.* I 2, 8-10 (1356a-1356b).

Esto es cuanto Aristóteles escribió sobre sí mismo testi- 2
ficando sin lugar a dudas que compuso sus manuales de re-
tórica siendo mayor y cuando ya había publicado sus trata-
dos más importantes. Con esto creo que he demostrado
suficientemente lo que me propuse aclarar, que los discursos
del orador preceden en el tiempo a los manuales del filóso-
fo. En efecto, si aquél comenzó a los veinticinco años su vi- 3
da pública, a pronunciar discursos deliberativos y judiciales,
éste en ese tiempo todavía estaba con Platón y hasta que no
tuvo treinta y siete años no encabezó escuela alguna ni for-
mó su propia doctrina.

Pero si alguno es tan puntilloso como para refutar estos 8
argumentos diciendo que, aunque se admita que es verdad
que los manuales de retórica se escribieron después de las
Analíticas, las *Metódicas* y los *Tópicos,* nada impide afir-
mar que el filósofo compuso todas estas obras cuando toda-
vía era discípulo de Platón, presentando una argumentación
fría e increíble, forzando a hacer digna de crédito la peor de
las argumentaciones, que es posible que lo que no es vero-
símil sea verosímil[58], dejando a un lado lo que podría decir
con respecto a esto me centraré en los testimonios que da el
propio filósofo, las que proporciona en el tercer libro de sus
manuales al escribir literalmente sobre la metáfora lo si-
guiente:

> Siendo cuatro los tipos de metáfora, destacan especialmente las que se hacen por analogía, como cuando Pericles afirma que la desaparición de la juventud, caída en la guerra, de la ciudad es como si alguien se llevara la primavera del año y como cuando, apresurándose Cares en someter a investigación las cuentas de la guerra olintíaca, Ce-

[58] Juego con la crítica tradicional de la retórica que la acusa de hacer verosímil el argumento más débil. Cf. Plat., *Apol.* 18b8; Arist., *Ret.* II 24, 11.

fisódoto se indignó exclamando que intentaba entregar sus cuentas a examen mientras tenía al pueblo agarrado por la garganta[59].

9 De esta forma el filósofo deja claro que escribió los manuales después de la guerra de Olinto. Ésta tuvo lugar en el arcontado de Calímaco, como indica Filócoro[60] en el sexto libro de sus *Historias áticas* donde escribió literalmente:

> Calímaco de Pergase. En su arcontado, los olintios, atacados por Filipo enviaron una embajada a Atenas; los atenienses hicieron una alianza ***[61] y enviaron en su ayuda dos mil soldados de tropa ligera, treinta trirremes con Cares al mando y las ocho que habían equipado[62].

2 Después, tras describir unos pocos acontecimientos que sucedieron en el ínterin, añade:

> En ese mismo tiempo los calcidios de Tracia, presionados por la guerra, enviaron una embajada a Atenas. Los atenienses mandaron en su ayuda a Caridemo, su estratego en Helesponto. Con dieciocho trirremes, cuatro mil soldados de tropa ligera, y ciento cincuenta soldados de caballería se adentró en Palene y Botiea con los olintios y asoló la región[63].

3 Después sobre el tercer envío de ayuda afirma:

> De nuevo los olintios enviaron una embajada a Atenas pidiéndoles que no permanecieran indiferentes a su des-

---

[59] Cf. Arist., *Ret.* III 10, 7 (= 1411a).

[60] Filócoro de Atenas (aprox. 340-263/2 a. C.) escribió unas *Historias áticas* en diecisiete libros. Cf. *FGrH.*, núm. 328 Jacoby.

[61] Hay una laguna en el texto de veinticinco letras.

[62] Se trata del *fr.* 49.

[63] *Fr.* 50.

> trucción, sino que a las fuerzas que ya estaban allí les enviaran una ayuda no de extranjeros, sino de verdaderos atenienses. El pueblo les envió otras siete mil trirremes y dos mil hoplitas y tres mil soldados de caballería en barcos diseñados especialmente para ello, y a Cares como estratego de toda la expedición[64].

Baste ya lo dicho para dejar en evidencia el exceso de 10
celo de los que consideran que los manuales de Aristóteles sirvieron de inspiración a Demóstenes, quien ya había pronunciado cuatro arengas contra Filipo, tres discursos sobre asuntos griegos de carácter general, y escrito cinco discursos públicos ante los tribunales, discursos todos ellos que nadie puede calificar de triviales y mediocres o de faltos de arte por el hecho de haber sido compuestos antes de los manuales de Aristóteles.

Habiendo llegado hasta aquí no me detendré, sino que 2
voy a demostrar que todos los discursos de Demóstenes, especialmente los más célebres, sus arengas y sus discursos judiciales, se pronunciaron antes de la publicación de esos manuales citando de nuevo como testigo al propio Aristóteles.

Después del arcontado de Calímaco[65], en el que los ate- 3
nienses enviaron una ayuda a Olinto persuadidos por Demóstenes, fue arconte Teófilo, bajo cuyo mandato Filipo se apoderó de la ciudad de Olinto.

Le sucedió Temístocles[66], en cuyo arcontado Demóstenes pronunció su quinta arenga contra Filipo sobre la protección de las islas y las ciudades del Helesponto. Comenzaba así:

---

[64] *Fr.* 51.

[65] 349/8 a. C.

[66] 347/6 a. C.

Esto es lo que nosotros, atenienses, hemos sido capaces de descubrir...[67]

4 Después de Temístocles Arquias[68], en cuyo arcontado aconsejó a los atenienses que no impidieran que Filipo participara en la Anfictionía[69] y que no le dieran una excusa para reanudar la guerra, habiendo conseguido recientemente alcanzar la paz con él[70]. El comienzo de esa arenga es éste:

Veo, atenienses, que la situación presente...[71]

Después de Arquias viene Eubulo[72]. A continuación Licisco, en cuyo arcontado se pronunció la séptima de las *Filípicas* ante las embajadas del Peloponeso[73]. Comenzaba así:

Cuando tienen lugar discursos, atenienses...[74]

---

[67] Cf. IV 30. Se trata en realidad de la segunda parte de la primera *Filípica,* su discurso IV.

[68] 346/5 a. C.

[69] Confederación de ciudades griegas de carácter religioso. Los coaligados se encargaban del sostenimiento de los santuarios y del mantenimiento del culto del dios bajo cuya advocación se aliaban. La más importante, a la que se hace referencia aquí, era la organizada en relación con el templo de Deméter en Antela, cerca de las Termópilas, después asociada también al culto de Apolo en Delfos. Tenían una gran importancia política. Macedonia fue admitida en ella en agradecimiento por la ayuda prestada por Filipo contra los focios en la tercera guerra sagrada (355-346 a. C.).

[70] Se trata de su discurso V, intitulado *Sobre la paz* y pronunciado en otoño de 346 a. C.

[71] Cf. V 1.

[72] 345/4 a. C.

[73] Se trata del discuros VI, la segunda *Filípica,* pronunciada en 344/3.

[74] Cf. VI 1.

Después de Licisco fue arconte Pitódoto[75], bajo el que se pronunció la octava de las *Filípicas* ante los embajadores de Filipo[76]. El comienzo era éste:

> Atenienses, no es posible que las acusaciones...[77]

Y en el mismo año compuso un discurso contra Esquines, cuando éste rendía cuentas de la segunda embajada, la de los juramentos.

Después de Pitódoto fue arconte Sosígenes[78], en cuyo arcontado pronunció la novena arenga contra Filipo sobre las tropas asentadas en Quersoneso, para que no se licenciara a los mercenarios que estaban a las órdenes de Diopites[79]. Comenzaba así:

> Conviene, atenienses, que todo el que toma la palabra...[80]

Y en el mismo arcontado pronunció la décima, en la que intentaba hacer ver a los atenienses que Filipo rompería la paz y sería el primero en declarar la guerra[81]. El comienzo es éste:

> Aunque se han pronunciado, atenienses, numerosos discursos...[82]

---

[75] 343/2 a. C.

[76] Se trata del discurso VII, intitulado *Sobre el Haloneso* y pronunciado en 343/2 a. C. Libanio *(Arg.D.* 7) indica que algunos críticos atribuyen este discurso a Hegesipo de Sunión.

[77] Cf. VII 1.

[78] 342/1 a. C.

[79] Se trata del discurso VIII, intitulado *Sobre los asuntos de Quersoneso,* pronunciado en marzo de 341.

[80] Cf. VIII 1.

[81] Se refiere a la tercera *Filípica,* su discurso IX, pronunciada en mayo de 341.

[82] Cf. IX 1.

6 Después de Sosígenes fue arconte Nicómaco, bajo el que pronunció la undécima arenga sobre la ruptura de la paz por parte de Filipo, e intentó persuadir a los atenienses para que enviaran ayuda a los bizantinos[83]. El comienzo es éste:

> Considerando importantes, atenienses...[84]

A Nicómaco le sigue como arconte Teofrasto, bajo el que intentó convencer a los atenienses para que resistieran valerosamente, puesto que Filipo ya había declarado la guerra. Esta es la última de las arengas contra Filipo[85]. Comenzaba así:

> Que, atenienses, Filipo no ha hecho la paz con vosotros, sino retrasado la guerra...[86]

11 Que todos estos discursos que he enumerado Demóstenes los pronunció antes de la publicación de los manuales de Aristóteles lo demostraré citando como testigo al propio Aristóteles.

2 Al comenzar, en el libro segundo de sus manuales, a definir los lugares comunes a partir de los que se deben construir los entimemas, menciona el cronológico, ilustrándolo con ejemplos. Recojo las propias palabras del filósofo:

> Otro tópico toma en consideración el tiempo, como, por ejemplo, Ifícrates en el debate contra Harmodio, al decir que si antes de su intervención os hubiese reclamado la estatua como condición previa, se la hubierais concedido.

[83] Se trata de la cuarta *Filípica,* su discurso X, cuya autenticidad se ha puesto en duda.

[84] Cf. X 1.

[85] Se refiere a su discurso XI, la réplica a la carta de Filipo, pronunciado en 339 en respuesta a una carta del rey macedonio que se conserva.

[86] Cf. XI 1.

Y ahora que lo ha hecho, ¿no se la daréis? «No hagáis promesas cuando esperáis algo para negarlo cuando ya lo habéis recibido». Y en otra ocasión para que los tebanos dejasen a Filipo atravesar su territorio en dirección al Ática, que «si lo hubiese pedido antes de prestarles su ayuda contra los focenses, se lo hubieran prometido. Era pues absurdo que no se lo permitiesen porque se hubiese descuidado y hubiese confiado en ellos»[87].

La fecha en la que Filipo pidió a los tebanos que le deja- 3
ran pasar hacia el Ática, apelando a la ayuda que les prestó en la guerra contra los focenses, la conocemos perfectamente por los libros de historia general. Es pues así: después de la toma de Olinto, siendo arconte Temístocles, Filipo firmó unos tratados de amistad y alianza con los atenienses[88]. Éstos fueron respetados siete años hasta el arcontado de Nicómaco. Bajo Teofrasto[89], arconte tras Nicómaco, se rompieron. Los atenienses acusaron a Filipo de comenzar la guerra, pero Filipo acusaba a los atenienses.

Las causas por las que ambas partes se embarcaron en la 4
guerra considerando que habían sido tratadas injustamente y la fecha en la que se rompió la paz la muestra detalladamente Filócoro en el libro sexto de sus *Historias áticas*. Citaré los pasajes esenciales:

> Teofrasto de Hales. Bajo su arcontado Filipo, embarcándose por primera vez, atacó Perinto, y tras fracasar saqueó Bizancio y trasladó allí las máquinas de guerra[90].

---

[87] Cf. ARIST., *Ret.* II 23, 5 (= 1397b30-1398a2).

[88] Se refiere a la llamada paz de Filócrates, firmada en abril de 346.

[89] 340/39 a. C.

[90] Cf. *FGrH* 328 T 54 (JACOBY III i, pág. 331).

5 Después de describir en detalle cuantos reproches Filipo echaba en cara a los atenienses en su carta, añade textualmente lo siguiente:

> El pueblo, tras escuchar la carta e incitándoles Demóstenes a la guerra votó derribar la estela que se había erigido con motivo de la paz y la alianza con Filipo, equipar los barcos y ultimar los demás preparativos para la guerra[91].

6 Tras escribir que esto sucedió en el arcontado de Teofrasto, describe en detalle lo sucedido el año después de aquello en el arcontado de Lisimáquides tras la ruptura de la paz[92]. Citaré también los pasajes esenciales:

> Lisimáquides de Acarnas. Bajo su arcontado aplazaron las obras de los diques y los arsenales por la guerra contra Filipo. Decidieron, siguiendo el consejo de Demóstenes, que todo el dinero se destinaría a la campaña. Pero cuando Filipo se apoderó de Elatea y Citinio y envió a Tebas embajadores de los tesalios, los de Aenia, los de Etolia, los dolopes, los de Fliunte, y en ese mismo momento los atenienses enviaron por su parte embajadores encabezados por Demóstenes, decidieron aliarse con ellos[93].

7 Habiendo quedado ya clara la fecha en la que los embajadores de los atenienses se presentaron ante los tebanos encabezados por Demóstenes y los enviados por Filipo, que coincide con el arcontado de Lisimáquides, cuando ya los dos bandos se preparaban para la guerra, el propio Demóstenes dejará claro en su discurso *Sobre la corona* cuáles fueron las reclamaciones de ambas embajadas. Citaré reco-

---

[91] Cf. *FGrH.* 328 T 55.

[92] 339/8 a. C.

[93] Cf. *FGrH.* 328 T 56.

giendo sus propias palabras lo que es pertinente para el asunto:

> Filipo, tras disponer de este modo unas ciudades contra otras por ellos, y animado por los decretos y las respuestas, vino con su ejército y se apoderó de Elatea, en la idea de que pasara lo que pasara, nosotros y los tebanos no volveríamos a llegar a ningún acuerdo[94].

Pero tras describir en detalle lo que sucedió entonces y 8
describir en detalle los discursos que él pronunció ante la asamblea y porqué fue enviado como embajador por los atenienses ante los tebanos, añade textualmente lo siguiente:

> Al llegar a Tebas nos encontramos que había embajadores de Filipo, de los tesalios y de los otros aliados, y que nuestros amigos estaban atemorizados, los suyos llenos de audacia[95].

Tras ordenar que se leyera una carta, añade lo siguiente: 9

> Cuando se reunió la asamblea, los hicieron entrar primero porque ellos tenían el rango de aliados. Y adelantándose a la tribuna, hablaron por extenso ante la asamblea elogiando a Filipo, criticándonos por extenso a vosotros, recordándoles a los tebanos todo cuanto alguna vez vosotros habéis hecho contra ellos. En resumen, le pidieron que mostraran su gratitud por los beneficios que habían recibido de Filipo, y que hicieran justicia a todas las injusticias que les habíais hecho vosotros de una de las dos maneras que querían, bien dejándoles pasar en su ataque contra vosotros, o bien uniéndose a ellos contra el Ática[96].

---

[94] Cf. Demóst., XVIII 168.
[95] Cf. Demóst., XVIII 211.
[96] Cf. Demóst., XVIII 213.

10 Si los embajadores de Filipo fueron enviados a Tebas en el arcontado de Lisimáquides tras el de Teofrasto, rota ya la paz, invitándoles primero a que se unieran a ellos en la invasión del Ática, y si no, a que dejaran pasar a Filipo, recordándoles los beneficios recibidos durante la guerra contra los focenses, y ésta es la embajada que Aristóteles recuerda, como hace un momento demostré recogiendo sus propias palabras, queda pues demostrado con pruebas irrefutables que todos los discursos de Demóstenes, los que pronunció bien ante la asamblea, bien ante los tribunales antes del arcontado de Lisimáquides, preceden a los manuales de retórica de Aristóteles.

12 Añadiré otro testimonio tomado del filósofo, del que resultará todavía más evidente que compuso sus manuales de retórica tras la guerra que enfrentó a los atenienses contra Filipo, estando ya Demóstenes en lo más alto de su carrera política y habiendo ya pronunciado todos los discursos deliberativos y judiciales que recordé hace un momento.

2 Al enumerar las lugares comunes de los entimemas, el filósofo pone uno que procede de la causa. Citaré sus palabras:

> Otro es considerar lo que no es causa ⟨como causa⟩, por ejemplo, por haber sucedido a la vez o después. El hecho de haber sucedido después de algo lo interpretamos como ⟨a causa de algo⟩, especialmente en política. Así Démades decía que la política de Demóstenes era la causa de todos los males, pues tras ella ⟨vino la guerra⟩[97].

3 Así pues, ¿qué discursos compuso Demóstenes tomando como guía los manuales de retórica de Aristóteles si todos

[97] Cf. Arist., *Ret.* II 24, 29-34 (= 1401b). Las adiciones señaladas proceden del texto de Aristóteles.

sus discursos públicos, por los que mereció elogios y admiración, fueron anteriores a la guerra, como he demostrado, excepto uno, el titulado *Sobre la corona*? Éste es el único que se pronunció ante un tribunal tras la guerra, en el arcontado de Aristofonte[98], ocho años después de la batalla de Queronea, seis después de la muerte de Filipo, en el tiempo de la victoria de Alejandro en la batalla de Arbela[99].

Pero si alguno de esos que son amigos de criticarlo to- 4
do[100] dice que quizás éste escribió este discurso, el mejor de todos los suyos[101], después de leer los manuales de retórica de Aristóteles, aun teniendo muchas cosas con las que contradecirle, para no extenderme más de lo debido, acometo la tarea de demostrar que también este discurso fue compuesto antes de los manuales de retórica de Aristóteles, citando al propio filósofo como testigo.

Al enumerar el lugar común de los entimemas que pro- 5
cede de las relaciones recíprocas, escribe literalmente lo siguiente:

> Otro procede de las relaciones recíprocas, pues si a uno de los dos términos le corresponde haber llevado a cabo acciones nobles y justas, al otro haberlas padecido, y si a uno haber mandado, al otro haber obedecido, tal como el recaudador Diomedonte sobre los impuestos: «pues si vender no es deshonroso para vosotros, tampoco comprar lo es para mí». Y si al pasivo le corresponde los calificativos «hermoso» y «justo», también le corresponde al activo, al de antes y al de ahora. Pero se puede cometer una falacia, pues no porque uno haya sido tratado de acuerdo con la

---

[98] 330/29 a. C.

[99] Tuvo lugar en 331 a. C.

[100] Cf. DION. HALIC., *Tucíd.* 2, 1: esos individuos que buscan siempre defectos *(hósois polỳ tò philaítion énestin)*.

[101] Cf., *v. gr.*, DION. HALIC., *Comp.* 25.

justicia, se deduce que haya sido tratado de acuerdo con la justicia por el que lo ha hecho. Por eso hay que considerar por separado si el pasivo mereció padecerlo y el activo mereció hacerlo, después emplear la argumentación que mejor corresponda. En algunos casos no hay concordancia en esto, como en el Alcmeón de Teodectes[102] o en el juicio en el que estaban implicados Demóstenes[103] y los asesinos de Nicanor[104].

6 Ahora bien, ¿cuál es este juicio de Demóstenes [y de los asesinos de Nicanor[105]] sobre el que escribió el filósofo, en el que el punto más importante de la discusión procedía del lugar de las relaciones recíprocas? ¿Acaso en el que se enfrentó a Esquines en defensa de Ctesifonte que había propuesto un decreto para honrar públicamente a Demóstenes y era procesado por proponer una medida ilegal? Pues en ese no se discutía la cuestión de base de si Demóstenes merecía recibir honores y una corona por haber contribuido con sus bienes personales a los gastos de la muralla, sino si en aquel momento debía todavía rendir cuentas de su gestión, pues la ley impide que los que deben rendir cuentas sean honrados con una corona. Éste es un ejemplo de relaciones recíprocas: del mismo modo que al pueblo le está permitido conce-

---

[102] Dionisio omite citar el ejemplo completo. Sobre Teodectes, cf. nota 12.

[103] La crítica moderna ha discutido si se refiere a Demóstenes el orador, tal como lo interpretó Dionisio, o Demóstenes el estratego ateniense que jugó un destacado papel en la guerra del Peloponeso (cf. J. Roisman, *The General Demosthenes and his Use of Military Surprise,* 1993). Esto último lo defiende, *v. gr.*, E. M. Cope, *The Rhetoric of Aristotle with a Commentary,* Cambridge, 1877 (reimpr. Hildesheim, Olms, 1970), II, 244.

[104] Cf. Arist., *Ret.* II 23, 1 (= 1397a). Cf. Arist., *Tóp.* II 8 (= 114a13); Cic., *Tóp.* XI 49; *Inv.* I 30, 47; y Quint., *Inst.* V 10, 78.

[105] Interpolación elidida *recte* por Weil.

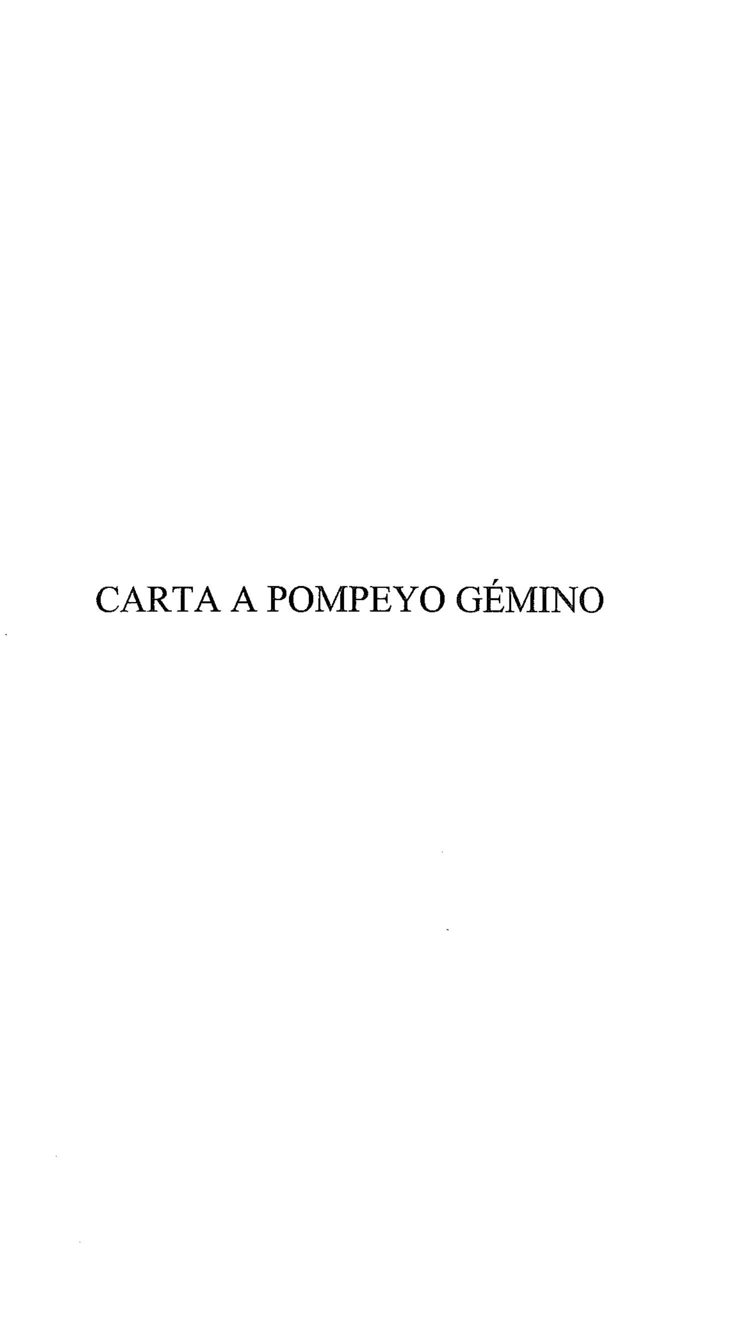
der una corona, así también recibirla al que está pendiente de rendir cuentas.

Yo por mi parte creo que Aristóteles se refiere a este juicio. Pero si alguien afirma que a las acusaciones de soborno de las que se defendió en el arcontado de Anticles poco después de la muerte de Alejandro[106], haría los manuales de retórica de Aristóteles mucho más recientes todavía que los discursos de Demóstenes. 7

Así pues, considero que he demostrado suficientemente que no fue con los manuales de retórica del filósofo con los que el orador elaboró aquellos admirables discursos, sino que por el contrario Aristóteles escribió estos manuales sirviéndose de las obras de Demóstenes y de las de los otros oradores. 8

---

[106] Alejandro Magno murió el 13 de junio de 323, siendo arconte Hegesias, sucesor de Anticles, quien fue arconte el año 325/4.



CARTA A POMPEYO GÉMINO

INTRODUCCIÓN

1. *La obra. Estructura y contenido*

La *Carta a Pompeyo Gémino* es una obra ambiciosa. Surge como respuesta a una petición concreta de un lector del tratado que Dionisio dedicó a Demóstenes, primera entrega del tomo segundo de *Sobre los oradores áticos,* que se queja de las críticas que allí se hacen al estilo de Platón. No sólo trata el tema de la crítica a Platón apuntado en *Sobre Demóstenes,* sino que en una segunda parte claramente diferenciada de la anterior expone sus ideas sobre la historia, anticipando el tema de una obra suya no terminada en la que se encontraba trabajando en ese momento, su tratado *Sobre la imitación*. La importancia de los temas tratados hace que el lenguaje no sea coloquial, a pesar de adoptar la forma de una carta[1], sino técnico, alusivo y, en la segunda parte sobre todo, didáctico[2].

---

[1] El uso del *sermo cotidianus* es característico en la epistolografía clásica, cf., *v. gr.*, Cic., *Cartas* IX 21; Sén., *Epíst.* IX 75, 1-4. Cf. también Demetr., *Eloc.* 190-222, quien incluye la carta dentro del género humilde.

[2] Cf. S. Fornaro, *Dionisio di Alicarnaso. Epistola a Pompeo Gemino. Introduzione e commento,* Stuttgart / Leipzig, B. G. Teubner, 1997, pág. 65.

Dionisio se declara platónico, es decir, admirador de Platón, frente a quien le censura que haya sido capaz de criticar su estilo, pero adopta en esta carta-ensayo la postura del verdadero erudito, aquél que no se deja cegar por la veneración absoluta a personalidades brillantes sino que es capaz de reconocer en ellos defectos y señalarlos. Justifica además la necesidad de señalar dichos defectos en virtud del método crítico que defiende para clasificar y analizar a los autores literarios, el de la comparación. Sigue un esquema prefijado típico en él: expone un problema que normalmente le plantea alguien de su círculo de amigos, y se propone discutirlo y rebatir la opinión del oponente siempre mediante ejemplos tomados del propio objeto de disputa, en este caso de Platón.

La carta se divide en dos partes separadas tajantemente la una de la otra[3], lo que rompe el principio de unidad argumental propio de las cartas-ensayo que sí respeta en sus otras dos cartas literarias[4]. En los primeros dos capítulos Dionisio se defiende de la acusación de haber criticado injustamente a Platón. Primero expone la necesidad de comparar a los diferentes autores y destacar lo mejor y lo peor de cada uno de ellos a fin de discernir no los defectos de cada uno, sino quien es el que más acierta, es decir, el mejor. Después justifica la aplicación del método comparatista basándose en que el propio Platón comparó su estilo con el de

[3] En la primera traducción latina, la de Stanislaus Ilovius (París, 1556), cada una de las partes fue dotada de un título diferente, además de alterar el orden del original, pues se antepone la parte en la que se trata la comparación de los historiadores, intitulada *Excellentissimorum Historicorum Comparatio,* a la que se ocupa del estilo de Platón *(De stylo Platonis)*.

[4] Cf. P. Cugusi, *Evoluzione e forme dell'epistolografia latina,* Roma, Herder, 1983, pág. 218.

sus contemporáneos. Añade además que no es el primero que ha criticado a Platón. A continuación cita la referencia de *Sobre Demóstenes* que ha provocado la censura de Pompeyo y fragmentos de una carta de Pompeyo con los que Dionisio trata de mostrarle que no tiene una opinión tan diferente de la suya.

A partir del capítulo tercero y en respuesta a una petición de su destinatario, la carta cambia de tema y de tono y se convierte en un tratado de historia literaria en el que Dionisio presenta su opinión sobre los historiadores más relevantes, utilizando el método comparatista defendido antes.

La doctrina retórica de esta carta es múltiple: por un lado hace una enconada defensa del método comparatista en los estudios literarios, por otro, presenta una doctrina del elogio[5], diferenciándolo de lo que es la crítica literaria y, por último, reproduce su doctrina sobre la imitación como método de composición literaria, centrándose, en respuesta a su destinatario, en el caso de la historia.

Dentro de sus *opuscula rhetorica,* ésta tiene un interés especial. Primero por el extenso fragmento de *Sobre la imitación* que recoge. Dionisio se encontraba probablemente trabajando en la composición de esa obra, la interrumpe para responder a Gémino y cita un largo extracto de la misma. Se trata del fragmento en el que se ocupa de las tareas *(érga, officia)* del historiador y de las virtudes de su estilo *(aretaí léxeōs, virtutes)*[6]. Dionisio distingue cinco tareas

---

[5] Para el elogio como género retórico, cf. L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain,* París, Institut d'Études Augustiniennes, 1993.

[6] La teoría de las virtudes del estilo arranca de Aristóteles (cf. *Pol.* 1458a18 y *Ret.* III 2 [= 1404b-1405b]) y tiene una larga tradición en los tratadistas de retórica de la Antigüedad. Cf. G. L. Hendrickson, «The peripatetic means of style and the three stylistic characters», *Amer. Journ. of*

y nueve virtudes, estableciendo entre éstas últimas una distinción, documentada por primera vez aquí, entre primarias y secundarias[7]. En segundo lugar, porque utiliza la comparación entre Heródoto y Tucídides para exponer su idea de la historia como género literario[8]. No hay que olvidar que Dionisio se consideraba ante todo historiador y como tal lo citan sus contemporáneos[9]. Su obra como crítico literario era para él una tarea secundaria. Escribió sus tratados literarios probablemente mientras estaba ocupado en su *opus magnum,* su historia conocida como *Historia antigua de Roma.* Manifiesta su preferencia por una historia de tipo retórico y

Philol. 25 (1904), 125-146; su «The origin and meaning of the ancient characters of style», *Amer. Journ of Philol.* 26 (1905), 249-290; y F. Solmsen, «The aristotelian tradition in ancient rhetoric», *Amer. Journ of Philol.* 62 (1941), 35-50, 169-190.

[7] Para esta clasificación, cf. Dion. Halic., *Tucíd.* 22, 2: «de las llamadas virtudes unas son necesarias y conviene que estén presentes en todos los discursos, otras son secundarias y desarrollan su propio efecto sólo cuando están presentes las primeras». En otras enumeraciones de las virtudes del estilo más tempranas no se alude a esta distinción. Cf. Dion. Halic., *Lis.* 23. Hay referencias indirectas en Cic., *Part.* 31; *Brut.* 261 y *De orat.* III 52.

[8] Sobre el tema, cf. F. Wehrli, «Die Geschichtsschreibung im Lichte der antiken Theorie», en AA.VV., *Eumusia. Festgabe für Ernst Howald,* Erlenbach-Zürich, E. Rentsch Verlag, 1947, págs. 54-71; H. Verdin, «La fonction de l'histoire selon Denys d'Halicarnasse», *Ancient Society* 5 (1974), 289-307; A. Cizek, «Antike Rhetoren als Theoretiker der Historiographie und dichtende Historiker», en H. Drexhage, J. Sünskes (eds.), *Migratio et Commutatio. Festschrift Th. Pekáry,* Münster, 1989; y específicamente H. Liers, *Die Theorie der Geschichtsschreibung des Dionys von Halikarnass,* Progr. Städtisches Evangelisches Gymnasium zu Waldenburg in Schlesien, Waldenburg P. Schmidt, 1886; y K. S. Sacks, «Historiography in the rhetorical works of Dionysius of Halicarnassus», *Athenaeum* 61 (1983), 65-87. Cf. también G. Avenarius, *Lukians Schrift zur Geschichtsschreibung,* Meisenhain am Glan, A. Hain, 1951.

[9] Cf., *v. gr.*, Estrab., *Geog.* XIV 2, 16: «entre los nuestros Dionisio el historiador».

moral que combine la enseñanza con la distracción, quedando de manifiesto que el historiador no tenía que procurar sólo transmitir la verdad, sino especialmente agradar a su público, el mismo objetivo del resto de los géneros literarios clásicos[10]. La historiografía no se diferencia en esto de la épica, la lírica o el teatro. Llama especialmente la atención por su actualidad la conciencia que Dionisio manifiesta sobre el poder del escritor a la hora de manipular a su audiencia mediante una adecuada selección y presentación de los temas que trata.

La teoría sobre la historia y el modo de escribir la historia que Dionisio incluye en esta carta es una de las doctrinas del crítico de Halicarnaso que más ha influido en la posteridad, pues tuvo una honda repercusión en la concepción de las *artes historicae* en el Renacimiento. Así Henricus Stephanus, basándose en las ideas de Dionisio de esta carta, dieciocho años después de su edición de 1554[11], escribió una *Apologia pro Herodoto*[12], y Stanislaus Ilovius, autor de la versión latina que acompañaba a la edición de 1556 de Robertus Stephanus, publicó un manifiesto, titulado *De historica facultate,* que se inspira en el contenido de esta carta, al igual que le sucede al tratado homónimo de Francesco Robortello[13]. La influencia de la concepción de la historia de Dionisio se manifiesta también en los manuales humanísticos que tratan el tema, como *De scribenda historia liber* (Antverpiae: ex officina Christophori Plantini, 1569),

---

[10] Para esta finalidad de la historiografía clásica, cf., *v. gr.*, Cic., *Fam.* V 12, 4; *De orat.* II 60.

[11] Cf. introducción a la *Primera carta a Ameo.*

[12] Se editó en Ginebra en 1566. Existe una edición reciente a cargo de J. Kramer (Meisenheim am Glan: Hain, 1980).

[13] Este último está reproducido en E. Kessler, *Theoretiker humanistischer Geschichtsschreibung,* Múnich, Fink, 1971.

de Giovanni Antonio Viperano [14]; *De historia liber* (Basilae: ex officina Petri Pernae, 1579), de Antonio Riccoboni, un prefacio a una antología de textos históricos latinos; *De natura et proprietatibus historiae commentarius* (Hannoviae: apud Guilelmum Antoninum, 1610), de Bartholomeus Keckermann; y el *Ars historica* de Gerardus Joannes Vossius (Lugduni Bat.: Maire, 1653, 2.ª ed.), el libro más influyente de la preceptiva historiográfica del XVII [15].

Dirige la carta a Pompeyo Gémino, un personaje desconocido del círculo de Dionisio y admirador de la obra de Platón. Se ha conjeturado que era un liberto del emperador Pompeyo [16] y se le ha llegado a atribuir con escaso fundamento el tratado *Sobre lo sublime* [17].

En cuanto a la datación relativa de este *opusculum* [18], es una de sus últimas obras, posterior sin duda a *Sobre los oradores áticos,* al segundo libro de *Sobre la imitación* y a *Sobre Demóstenes,* y anterior a *Sobre Tucídides* y su apéndice, la denominada *Segunda carta a Ameo* —no las cita a pesar de tratar monográficamente el tema de la historia y los historiadores—, y probablemente también a *Sobre Dinarco.*

---

[14] Reproducido en E. KESSLER, *ob. cit.*

[15] Cf. N. WICKENDEN, *G. J. Vossius and the Humanist concept of History,* Assen, Van Gorcum, 1993.

[16] Cf. K. W. KRÜGER, *Dionysii Halicarnassensis Historiographica h. e. Epistolae ad Cn. Pompeium, ad Q. Aelium Tuberonem et ad Ammaeum altera,* Halle, 1823, 3.

[17] Cf. G. C. RICHARDS, «The authorship of *Perì hýpsous*», *Class. Quarterly* 32 (1938), 133-134; G. P. GOOLD, «A Greek Professorial Circle at Rome», *Transactions and Proceedings of the Amer. Philol. Assoc.* 92 (1961), 172-174. Esta posibilidad la menciona dos veces de pasada W. R. ROBERTS, «The Literary Circle of Dionysius of Halicarnassus», *Classical Review* 14 (1900), 440 y *Dionysius of Halicarnassus. The Three Literary Lettres,* Cambridge, 1901, pág. 38.

[18] Para la bibliografía sobre esta debatida cuestión, cf. introducción a *Sobre Dinarco.*

El esquema de la obra es el siguiente:

1. Dionisio ha recibido una carta de Pompeyo quejándose del tratamiento que se le da a Platón en otras obras del autor. Se defiende apelando al uso del método comparativo y a la existencia de precedentes en el propio Platón.
2. Se reproduce un pasaje de *Sobre Demóstenes* (5-6) en el que se caracteriza el estilo de Platón. Intenta convencer a Pompeyo de los defectos esporádicos del estilo de Platón.
3. En respuesta a otra petición de Pompeyo que quería conocer la postura de Dionisio sobre Heródoto y Jenofonte, Dionisio cita un largo pasaje de su tratado *Sobre la imitación* en el que expone su visión de la historia y los historiadores más importantes.
4. Juicio crítico sobre Jenofonte y comparación con Heródoto.
5. Juicio crítico sobre Filisto y comparación con Tucídides.
6. Juicio crítico sobre Teopompo.

2. *El texto. Ediciones y traducciones*

Al igual que la *Primera carta a Ameo,* la *Carta a Pompeyo Gémino* se conserva en las copias de *Z,* un manuscrito perdido:

—*Ambrosianus D* 119 sup (= *Gr.* 267) (siglo XV). Ocupa los folios 42^{v} al 51^{v}. Le sigue el tratado *Sobre Tucídides* como si fuera una continuación natural de la carta.

—*Marcianus app. Gr.* X 34 (= coll. 1449), donde se extiende desde el folio 79 hasta el 87, seguido también por *Sobre Tucídides*.

—*Estensis α K* 5. 15 (= *Gr.* 68), ff. 89-96, precedido por *Iseo* y seguido por *Sobre Tucídides*.

—*Ambrosianus C* 473 inf. (= *Gr.* 779), ff. 64-69v, seguido por *Sobre Tucídides,* si bien sólo se conserva el comienzo.

Tienen interés para la transmisión manuscrita de este tratado dos apógrafos de *Parisinus* 1743: *Palatinus Vat.* 58 y *Parisinus Gr.* 1742. En ambos falta el título y no aparece seguido por *Sobre Tucídides*.

La *Carta a Pompeyo* la edita por primera vez, junto con la *Primera carta a Ameo,* Henricus Stephanus (París, 1554). Dos años después su hermano Robertus reimprime sólo el epítome de *Sobre la imitación* y la *Carta a Pompeyo,* con traducción latina del humanista polaco Stanislaus Ilovius (París, 1556)[19]. La carta aparece después en todas las ediciones completas de los *Opuscula rhetorica* de Dionisio de Halicarnaso[20], así como en la edición de H. Van Herwerden, *Epistolae criticae tres. Quarum duae ad Ammaeum, una ad Cn. Pompeium* (Groninga: Bolhuis Hoitsema, 1861) y en la monografía de W. Rhys Roberts, *The Three Literary Letters* (Cambridge 1901). En cuanto a comentarios filológicos, al ya antiguo de K. W. Krüger, *Dionysii Halicarnassensis Historiographica h.e. Epistolae ad Cn. Pompeium, ad Q. Aelium Tuberonem et ad Ammaeum altera (Halis Saxonum: in bibliopolio Gebaueriano,* 1823) hay que sumarle ahora el reciente y meritorio comentario de S. Fornaro, *Dionisio di Alicarnasso. Epistola a Pompeo Gemino* (Stuttgart/Leipzig: B. G. Teubner, 1997), de gran utilidad para nuestra traducción que, al igual que sucede con los dos *opuscula rhetorica* anteriores y el que sigue, es la primera al español[21].

---

19 Cf. Th. F. Dibdin, *ob. cit.*, 507-508.

20 Cf. introducción a *Sobre Dinarco*.

21 Además de las traducciones a diferentes lenguas modernas incluidas en las versiones bilingües señaladas, existe una traducción rusa, obra de O. V. Smyka, en A. A. Takho-Godi (ed.), *Les rhétoriciens antiques,* Bibliothèques Universitaires, Moscú, Universidad, 1978, págs. 222-233.

3. *Notas sobre la presente traducción*

Para nuestra traducción seguimos la edición de G. Aujac (París 1992), salvo en los siguientes pasajes:

	Aujac	Lectura adoptada
1, 1	ταῦτα	τἀναντία (Kiessling)
1, 6	φῇς	φησὶν *(Z)*
1, 7	εἴτε	τε *(AIV)*
1, 9	καὶ	καὶ τὰς *(Z* Usener)
1, 10	⟨Λυσίου... τοῦ⟩	κατὰ τοῦ (Estienne)
1, 10	[ἐρωτικὸν]	ἐρωτικὸν *(Z)*
1, 10	⟨αὐτὴν⟩	
1, 14	[ἀληθῆ]	ἀληθῆ *(Z)*
3, 2	καθάπερ	καὶ ἅπερ *(Z)*

BIBLIOGRAFÍA

G. Aujac, *Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques,* París, Les Belles Lettres, 1992, V 69-99.

D. G. Battisti, *Sull'imitazione,* Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1997.

S. F. Bonner, *The Literary Treatises of Dionysius of Halicarnassus. A Study in the Development of Critical Method,* Cambridge, 1939 (reimpr. Amsterdam: Hakkert, 1969).

A. Brinkmann, «Zu Dionysios *Brief an Pompeius* und Demetrius' *Perì hermeneías», Rheinisches Museum* 59 (1914), 255-266.

P. Costil, *L'esthétique littéraire de Denys d'Halicarnasse. Étude sur le classement et la doctrine des Opera rhetorica,* París 1949, págs. 642-689.

M. Egger, *Denys d'Halicarnasse. Essai sur la critique littéraire et la rhétorique chez les Grecs du siècle d'Auguste,* Paris, 1902.

S. Fornaro, *Dionisio di Alicarnasso. Epistola a Pompeo Gemino,* Stuttgart / Leipzig, B. G. Teubner, 1997.

K. W. Krüger, *Dionysii Halicarnassensis Historiographica h.e. Epistolae ad Cn. Pompeium, ad Q. Aelium Tuberonem et ad Ammaeum altera,* Halis Saxonum, in bibliopolio Gebauneriano, 1823.

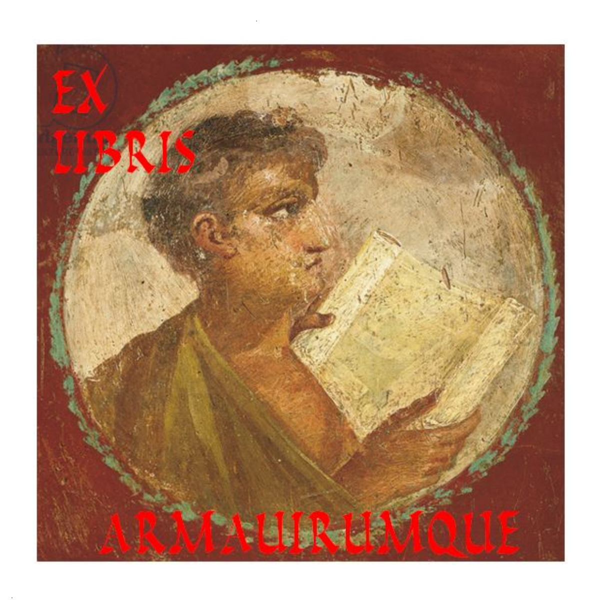
H. Lausberg, *Hansdbuch der literarischen Rhetorik,* Múnich, 1960 = *Manual de retórica literaria* [trad. de J. Pérez Riesgo], Madrid, Gredos, 1991.

W. Rhys Roberts, *The Three Literary Letters,* Cambridge, 1901, 87-127, págs. 168-175.

C. N. Smiley, «Dionysius *Epistula ad Pompeium* 775 R», *Classical Philology* 1 (1906), 413-414.

H. Usener, L. Radermacher, *Dionysius Halicarnaseus quae exstant,* Stuttgart, B. G. Teubner, 1985 (= 1904-1929), V 219-248.

St. Usher, *Dionysius of Halicarnassus. The critical Essays,* Cambridge [Mass.], Loeb, 1985, II 347-399.



CARTA A POMPEYO GÉMINO

Dionisio a Gneo Pompeyo, un saludo.

He recibido una erudita carta tuya que me ha agradado 1 mucho[1]. Me escribes que, habiéndote proporcionado nuestro común amigo Zenón mis tratados[2], tras releerlos una y otra vez y familiarizarte con ellos, los admiras en general, pero en una parte te irritas por lo expuesto, en la crítica a Platón[3]. Tienes razón al sentir veneración por ese hom-

[1] La expresión del placer que proporciona la carta de un amigo es un tópico de los proemios; cf., *v. gr.*, Cic., *Fam.* V 7, 1: «De las cartas oficiales que me has enviado, he obtenido al igual que todos un placer que no te creerías.

[2] En los círculos literarios romanos era una práctica común intercambiarse los escritos antes de su publicación definitiva o comentar su contenido (cf. también *Am.* I 1, 2). Para esta práctica, cf. P. Fedeli, «I sistemi di produzione e diffusione», en AA. VV., *Lo spazio letterario di Roma antica,* II: «La circolazione del testo», Roma, Salerno, 1989, especialmente págs. 349-359.

[3] Se trata de los capítulos 5 al 7 del tratado *Sobre Demóstenes,* citado después por Dionisio. Para Zenón, un amigo de Dionisio sólo citado aquí, y Pompeyo Gémino, cf. W. Rhys Roberts, «The Literary Circle of Dionysius of Halicarnassus», *Class. Rev.* 14 (1900), 439-440. Cf. también S. F. Bonner, *ob. cit.*, págs. 1-10; G. P. Goold, «A Greek Professorial Circle», *Transactions and Proceedings of the American Philological Asso-*

2 bre[4], pero al presuponer de mi parte lo contrario[5], no. Pues si hay quienes se extasian ante la enunciación platónica, entérate ahora bien, yo me cuento entre ellos[6]. Pero te diré lo que siento hacia cuantos en beneficio de todos dirigen sus pensamientos a reformar nuestras vidas y nuestras palabras[7] y te persuadiré de que creas, sí, por Zeus, que no he descubierto nada nuevo ni inaudito ni distinto de la opinión universal[8].

3 Yo considero que es necesario, cuando uno decide escribir un elogio de una cosa o persona de cualquier tipo, presentar las virtudes y no los defectos que pueda tener la cosa o persona[9]. Pero cuando se quiere discernir que es lo esencial en sea cual sea la forma de vida y cuál es la mejor de las obras entre las de la misma categoría, debe hacerse un análisis lo más preciso posible, sin descuidar ninguno de los rasgos, ya negativos, ya positivos. Ésa es la mejor manera

ciation 92 (1961), 168-192; G. W. Bowersock, *Augustus and the Greek World,* Oxford, 1965, págs. 129-130.

[4] La divinización de Platón es un tópico (cf. *infra* 2, 2). Cf., *v. gr.*, Cic., *Brut.* 121; *Leyes* III 1; *Nat. dioses,* II 31; *Cartas a Ático,* IV 16, 3. Cf. H. Dörrie, *Der Platonismus in der Antike,* Stuttgart / Bad Cannstatt, Frommann / Holzborg, 1987, I, págs. 488-489.

[5] Dionisio adopta en la primera parte de la carta una estructura dialógica, entablando un diálogo ficticio con Pompeyo (cf. después, *v. gr.*, 1, 2, 10; 1, 6, 19). Sobre este *tópos* de la literatura epistolar, cf. P. Cugusi, *Evoluzione e forme dell'epistolografia latina,* Roma, Herder, 1983, págs. 32-33.

[6] Véase *Comp.* 18, 25.

[7] Para este binomio, cf. Plat., *Gorg.* 461c.

[8] El tratamiento que promete aquí no llega a desarrollarlo. Cf. nota a *Am.* I 3, 1.

[9] Para la división del objeto del elogio en cosas o personas, cf., *v. gr.*, Herm., *Prog.* 7 (= Prisc., *Praeex.* 7). *Prâgma* puede también hacer referencia a «hechos», «hazañas».

de descubrir la verdad, que es la posesión más preciada de todas[10].

Dicho esto, añado lo siguiente: si hay algún discurso 4
mío que dirija un ataque contra Platón como los de Zoilo el
rétor[11], me reconozco culpable de impiedad. Y si queriendo
escribir un encomio he mezclado reproches con los elogios,
afirmo que me he equivocado y que he transgredido las
normas que hemos establecido para los elogios, pues consi-
dero que en ellos no hay que escribir ni calumnias, ni apo-
logías. Pero si queriendo analizar los diferentes estilos lite- 5
rarios y examinar a los filósofos y oradores que han sido los
primeros en ellos he escogido a los tres que de todos me pa-
recían los más brillantes, Isócrates, Platón y Demóstenes, y
entre ellos a su vez he destacado a Demóstenes, no creo ha-
ber cometido injusticia alguna contra Platón ni contra Isó-
crates[12].

---

[10] Es pertinente la mención aquí de una posible reminiscencia de la máxima *Amicus Plato, sed magis amica veritas* («Platón es amigo, pero es más amiga la verdad»), cuyo origen se remonta a Arist., *Ét. Nic.*, 1096a. Cf. L. Tarán, «*Amicus Plato, sed magis amica veritas*. From Plato and Aristotle to Cervantes», *A&A* 30 (1984), 93-124; R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milán, Rizzoli, 1993, págs. 138-139; S. Fornaro, *Dionisio di Alicarnasso. Epistola a Pompeo Gemino*, Stuttgart / Leipzig, Teubner, 1997, pág. 84.

[11] Se trata de Zoilo de Anfípolis, un rétor del siglo iv a. C. cercano a la corriente cínica que escribió un tratado titulado *Contra Platón*. En la Antigüedad adquirió fama por ser autor de un tratado titulado *Contra Homero*. Dionisio lo menciona en *Pomp.* 1, 16; *Is.* 20, 8, 21; *Dem.* 8, 7. Cf. U. Friedländer, *De Zoilo aliisque Homeri obtrectatoribus*, tesis, Könisberg, 1895; H. Gärtner, «Zoilos», *RE Supplbd.* XV (1978), 1542-1543.

[12] Dionisio presenta como un hecho aceptado que Demóstenes es indiscutiblemente el mejor orador. Cf., *v. gr.*, *Is.* 20.

6 ¡No, por Zeus! —me dicen[13]—, pero no era necesario que expusieras los defectos de Platón si querías elogiar a Demóstenes. Pero, ¿cómo podría mi discurso presentar pruebas precisas sin comparar los mejores discursos de Isócrates y Platón con los más vigorosos de Demóstenes y mostrar, con total respeto a la verdad, en qué los discursos de aquéllos son inferiores a los de éste, sin llegar a afirmar que aquéllos erraron en todo (eso sería una locura), sino que no acertaron por igual en todo?

7 Pues si no hubiera hecho esto, sino que hubiese hecho el elogio de Demóstenes enumerando todas sus virtudes, habría convencido completamente a los lectores de que es un buen orador, pero de que es el mejor de cuantos han sobresalido en el arte de pronunciar discursos no los podría haber convencido sin comparar a los mejores con él. Muchas cosas, observadas por sí solas, parecen hermosas y dignas de admiración, pero comparadas con otras mejores, se muestran inferiores a su reputación. Así comparando oro con oro se descubre si es mejor o peor[14] y lo mismo sucede con cualquier otra cosa fabricada y cuanto tiene por fin la ac-
8 ción. Pero si se asume que el análisis mediante la comparación no es adecuado en el caso de la oratoria pública y se considera que se debe examinar a cada uno por sí mismo, nada impide aplicar lo mismo también en los demás campos: una poesía no se comparará más con otra poesía, ni un

[13] Mantenemos, con Reiske, Krüger y Van Herwerden (cf. también D. A. Russell [ed.], *Longinus, On Sublime,* Oxford, Clarendon Press, 1982^2, pág. 64), la lectura unánime de la tradición manuscrita (*phēsìn*) frente al intento filológico y seductor de mejorar el texto (*phḗseis:* Sylburg; *phḗis:* Usener, Rhys Roberts, Usher, Aujac).

[14] Se trata de un lugar común. Cf. Teóg., 417, 449, 1105; Pínd., *Pít.* 10, 67; Baquílides, *Fr.* 14 Snell-Mähler; Heród., VII 10, 1; Isóc., *Panat.* 39-40. La conjetura de Usener, aceptada por los editores posteriores, es innecesaria (cf. Fornaro, *ob. cit.,* pág. 97).

tratado histórico con otro tratado histórico, ni una constitu-
ción con otra constitución, ni una ley con otra ley, ni un ge-
neral con otro general, ni un rey con otro rey, ni una vida
con otra vida, ni una teoría con otra teoría. Con esto no esta-
ría de acuerdo ningún hombre sensato.

Pero si es necesario que además de las testimonios te 9
presente pruebas por las que te resulte evidente que el mejor
método de investigación es la comparación, dejando de lado
las demás, citaré como testigo al propio Platón. Pues cuando 10
quiso demostrar la fuerza que tenía en oratoria pública, no le
bastó con sus otros escritos, sino que, frente al mejor orador
de su tiempo, dispuso en el *Fedro* otro discurso sobre el te-
ma del amor[15]. Y aun habiendo llegado a ese extremo no se
contentó dejando en los lectores la decisión de qué discurso
es mejor, sino que atacó los defectos del de Lisias, mostran-
do las virtudes de su forma, pero criticando su contenido.
Platón, pues, llevando a cabo la más vulgar y despreciable 11
de las prácticas al elogiarse a sí mismo por la fuerza de sus
discursos[16], no creía hacer nada que mereciera críticas al
considerar que sus propios discursos debían compararse con
los del mejor orador de su tiempo, ni al señalar los defectos
de Lisias y sus propios aciertos, ¿qué cosa sorprendente he
hecho yo al comparar con los discursos de Demóstenes los
de Platón y señalar cuanto no me parecía acertado en ellos?
Omito mencionar aquellos escritos suyos en los que ridicu- 12
liza a sus predecesores, Parménides[17], Hipias, Protágoras,

---

[15] Se refiere a Lisias, cuyo discurso, considerado como auténtico en la Antigüedad, recoge en *Fedro* 230e-234c. Para los *erōtikoì lógoi* en la Antigüedad, cf. F. Lasserre, «Erōtikoì lógoi», *MH* 1 (1944), 169-178.

[16] Para la censura del auto-elogio, cf. Dion. Halic., *Tucíd.* 45, 2. Cf. también el discurso plutarqueo *De laude ipsius*, donde se testimonia la misma crítica a Platón (539c).

[17] Cf. Plat., *Sofista* 242c.

Pródico[18], Gorgias[19], Polo[20], Teodoro, Trasímaco[21] y tantos otros, no escribiendo sobre ellos llevado por la buena vo-
13 luntad, sino, si me lo permites, por la competitividad[22]. Había, sí, había en la naturaleza de Platón, junto a muchas virtudes, competitividad. Lo mostró especialmente en su animadversión hacia Homero, a quien, tras coronarlo y embadurnarlo de mirra, expulsó de su república imaginaria[23], como si él necesitara tales cosas a la hora de ser expulsado, por quien toda forma de cultura y, aún más, la filosofía ha
14 penetrado en nuestras vidas[24]. Pero si aceptamos que Platón dijo toda la verdad llevado por la buena voluntad y en interés de la verdad, ¿qué hay de extraño en que actuemos siguiendo sus propias normas y queriendo comparar con los suyos los discursos de los que le siguieron?

---

[18] Los tres en Plat., *Prot.* 314.

[19] Gorgias de Leontino (aprox. 485-380 a. C.) es uno de los sofistas más influyentes. Como principal mérito literario se le atribuye ser el creador de una prosa poética, es decir, de carácter artístico. De sus discursos conservamos íntegros sólo dos, el *Elogio de Helena* y la *Defensa de Palamedes.* Dionisio critica el estilo excesivamente poético de Gorgias en *Lis.* 3, 4 y *Tucíd.* 24, 9 (cf. *Am.* II 2, 2). Cf. también, *v. gr.*, Plut., *Fr.* 99 y 186.

[20] Los dos en Plat., *Gorg.* 461. Polo de Agrigento es uno de los discípulos de Gorgias y profesor de retórica. Se le atribuye un tratado de retórica hoy perdido (cf. Plat., *Gorg.* 462b).

[21] Cf. Plat., *Rep.* I 336.

[22] Una censura semejante en Dión de Prusa, *Disc.* LV, 12.

[23] Cf. Plat., *Rep.* III 398a. La censura de Homero y de los poetas y la poesía en general es recurrente en Platón, cf., *v. gr.*, *Rep.* X 599b-c, 600e, 602b, 603b, 607a, 607b, 607c. Cf. S. Weinstock, «Die platonische Homerkritik und ihre Nachwirkung», *Philol.* 36 (1927), 121-153.

[24] Cf. Filod., *Ret.*, *fr.* 22 (vol. II, pág. 111 Sudhaus). No obstante, las fuentes antiguas citan a Platón entre los más fervientes admiradores de Homero. Cf., *v. gr.*, Ps. Longino, 13, 3-4.

A continuación voy a mostrar que no soy el único ni el 15
primero que me he atrevido a expresar mi opinión sobre
Platón[25], ni nadie podría reprocharme por, ⟨habiendo queri-
do[26]⟩ examinar al más célebre de los filósofos doce genera-
ciones anterior a la mía, atacarle con el fin de ganarme
cierta reputación por ello[27]. Pues se puede citar a muchos 16
que lo han hecho antes que yo, algunos contemporáneos su-
yos, otros de generaciones muy posteriores. En efecto, hubo
quienes criticaron sus doctrinas y censuraron sus discursos,
el primero su más cercano discípulo, Aristóteles[28], después
otros como Cefisodoro[29], Teopompo[30], Zoilo, Hipodamas[31],
Demetrio[32], y otros muchos, ridiculizándole no por envidia
ni por el ansia de injuriarle, sino por restablecer la verdad.
Así pues, con el ejemplo de hombres tales y de tal nivel, y, 17
sobre todo, con el ejemplo del más importante, de Platón, no

---

[25] Cf. idéntica apología de sí mismo, aunque con respecto a la crítica de Tucídides, en Dion. Halic., *Tucíd.* 3, 3.

[26] Conjetura de Aujac.

[27] Sobre los adversarios de Platón, cf. R. Fenk, *Adversarii Platonis quomodo de indole ac moribus eius iudicaverint,* Diss. Ienae, Typis G. Nevenhahni, 1913; F. Walsdorff, *Die antiken Urteile über Platons Stil,* Klassisch-Philologische Studien, 1, Bonn, Scheur, 1927.

[28] Cf. también Dion. Halic., *Tucíd.* 3, 4.

[29] Se le consideraba el principal defensor de la retórica frente a la filosofía. Cf. Dion. Halic., *Is.* 18, 4; 19, 4; *Am.* I 2, 3.

[30] Teopompo de Quíos, historiador del siglo iv a. C. Además de numerosas obras históricas, se le atribuye un escrito titulado *Katà tês Plátōnos diatribês (Diatriba contra Platón).* Cf. At., XI 508c-d = *FGrH* 115, F 25ª. Dionisio lo menciona, *v. gr.*, al comienzo de sus *Antigüedades romanas* (1, 1) y en *Is.* 19, 29. Cf. específicamente, M. A. Flower, *Theopompos of Chios. History and Rhetoric in the Fourth Century BC,* Oxford, Clarendon Press, 1994.

[31] Personaje desconocido.

[32] Demetrio de Falero, *fr.* 195 Wehrli. Según H. Lloyd-Jones-P. Parson, *Supplementum Hellenisticum,* Berlín / Nueva York, 1983, n. 375, 175, puede tratarse de Demetrio de Trecén.

considero que haya hecho nada extraño a la práctica habitual de la retórica filosófica al comparar buenos escritores con buenos escritores.

En cuanto al principio que formulé con respecto a la comparación de estilos literarios, creo que me he justificado suficientemente incluso ante ti, querido Gémino.

2 Me queda mencionar lo que dije sobre aquél en mi obra *Sobre los oradores áticos*. Lo recogeré con las mismas palabras, tal como lo escribí allí[33]:

> La lengua platónica aspira a ser una mezcla de dos estilos, del sublime y del humilde, como ya he dicho antes, pero no resulta igualmente afortunado en los dos. Cuando utiliza una expresión humilde, simple y poco elaborada, es extraordinariamente placentera y humana, pues resulta suficientemente pura y transparente como el más translucido de los manantiales, precisa y sutil como la de cualquiera de los autores que han adoptado este tipo de lengua. Recurre a las palabras más comunes y busca la claridad, despreciando cualquier epíteto superfluo. La pátina arcaizante que imperceptible aflora en él le otorga un aire alegre, floreciente y un fructífero vigor y, como de las praderas más aromáticas, exhala cierta brisa agradable[34]. Su sencillez no parece dar lugar a charlatanería, ni su artificiosidad a ostentación.
>
> Pero cuando toma un impulso irrefrenado hacia la minuciosidad y al cuidado de la forma, lo que suele hacer con frecuencia, resulta mucho peor, pues se muestra más desagradable, su uso del griego es menos puro, se vuelve más pesado[35]. Oscurece lo claro y lo transforma en tinieblas, estira la idea que debía haber dicho en pocas palabras. Se

[33] Cf., con algunas variantes, Dion. Halic., *Dem.* 5-7.

[34] Sobre el estilo arcaizante de Platón, cf. también *Din.* 8, 1.

[35] Una crítica semejante al estilo de Tucídides en Dion. Halic., *Tucíd.* 51, 4.

recrea en perífrasis carentes de belleza, haciendo ostentación de riqueza de vocabulario y, desdeñando los términos propios empleados con su uso habitual, prefiere los neologismos, los extranjerismos y los arcaísmos. Pero es en el uso de la expresión figurada donde se tambalea especialmente. Resulta pródigo en el uso de epítetos, inoportuno en las metonimias, áspero y descuidado en la correspondencia de las metáforas. Admite alegorías extensas y numerosas, sin medida e inoportunas. Se muestra inoportuno y pueril en el uso de las figuras poéticas, que provocan la máxima repugnancia, especialmente en el uso de las figuras gorgianas. «Es un gran mago en el manejo de estos recursos», como ha dicho Demetrio de Falero y otros muchos[36], pues «la historia no es mía»[37].

Pero que nadie piense que al decir esto estoy censurando toda la trabajada y insólita elocución que utilizó Platón. No querría nunca llegar a ser tan necio como para tener esa opinión de un hombre de ese nivel, pues sé que compuso muchas obras importantes y admirables y de una gran fuerza sobre muy diversos temas. Sólo quise mostrar que suele cometer tales defectos en la artificiosidad y que se muestra peor que sí mismo cuando busca lo grandioso y el refinamiento de la expresión, pero mucho mejor cuando emplea una lengua humilde, preciso, que parece improvisado pero preparado con unos preparativos irreprochables y sencillos. No se equivoca en nada o en algo completamente insignificante y en absoluto merecedor de crítica.

Pero yo esperaría que un autor de ese nivel debía haberse precavido de cualquier tipo de crítica. Lo mismo le echaban en cara contemporáneos suyos cuyos nombres no

---

[36] Cf. Demetr., *Fr.* 170 Wehrli.

[37] Cf. Euríp. *Fr.* 488 Nauck (= *TGrFr.* 484 Nauck). La cita también en Dion. Halic., *Dem.* 5, 37; 35, 5. Cf. [Dion. Halic.] *Ret.* VIII 10, 13; IX 11, 20.

hace falta que mencione, e incluso él a sí mismo. Esto es lo más llamativo. Él mismo se dio cuenta de su estilo falto de criterio estético y le dio el nombre de «ditirambo», término que ahora yo me hubiera avergonzado de utilizar, aunque sea adecuado. Esto me parece que le sucedió, según creo, porque, adiestrado en los diálogos socráticos, que son de estilo muy humilde y preciso, no permaneció fiel a ellos sino que se dejó tentar por la artificiciosidad de Gorgias y Tucídides. No le sucedió nada, pues, que no fuera previsible si absorbió algunos de los defectos junto con las cualidades positivas que tienen los estilos de aquellos autores.

Te voy a mostrar ejemplos de elocución humilde y sublime tomados de una de sus obras más conocidas, aquélla en la que Sócrates compuso un discurso sobre el amor para uno de sus discípulos, Fedro, del que la obra recibe su título.

2 En estos pasajes no reprocho en absoluto el contenido, sino que critico la tendencia de su estilo que le lleva a preferir una expresión figurada y ditirámbica sin saber reprimirse. Le censuro, no como a un hombre normal, sino como a uno destacado y cercano a la naturaleza divina, que haya introducido en sus discursos filosóficos la pompa de la artificiosidad poética, rivalizando con Gorgias y su escuela, de tal modo que hace que sus escritos se asemejen a los ditirambos y no intenta ocultar este defecto, sino que lo reconoce.

3 Y tú mismo, excelente Gémino, compartes la misma opinión sobre este autor al menos en tu carta, en la que escribes literalmente:

> En otras formas de estilo es fácil buscar un punto medio entre el elogio y la censura, pero en la artificiosidad si no se tiene éxito se obtiene un rotundo fracaso. Por eso me parece que a estos autores hay que juzgarlos no por los pasajes arriesgados, que son los menos, sino por los exitosos, la mayoría.

Y un poco después añades lo siguiente: 4

> Aunque puedo defender todos los pasajes o al menos la mayoría, no me atrevo a contradecirte. Sólo afirmo esto con fuerza, que no es posible alcanzar un gran éxito de ninguna forma si no se aceptan y se afrontan riesgos semejantes, en los que también es inevitable equivocarse.

No estamos en desacuerdo en nada, pues tú afirmas que 5
el que aspira a grandes cosas es inevitable que también se equivoque, mientras que yo digo que Platón, al intentar alcanzar una expresión sublime, grandiosa y arriesgada, no acertó en todas las cosas, no obstante sus defectos constituyen una parte mínima con respecto a sus aciertos. Y afirmo 6
que esto es lo único en lo que Platón es inferior a Demóstenes, que en él a veces la grandeza de su elocución resulta vacía y desagradable, mientras que en el otro esto no sucede nunca o muy rara vez.

Y sobre Platón baste lo dicho.

Tú querías saber también qué opinión tengo yo de Heró- 3
doto y Jenofonte, y querías que escribiera algo sobre ellos[38].

---

[38] La mención de una petición expresa por parte del destinatario para que se trate algún punto concreto es un recurso retórico habitual que permite al autor de la carta-ensayo introducir una digresión sobre algún tema de crítica literaria de su interés. Cf., *v. gr.*, Cic., *De orat.* 3, 1: «Me preguntas... cuál es el género de elocuencia que apruebo más... en esto temo que si hago lo que me pides y describo al orador que buscas...»; Tác., *Diál.* I 1, 1: «A menudo me preguntas, justo Fabio, por qué...». Cf. también Cic., *Or.* 52 y 174 y Ovid., *Arte de amar* II 745-746: «Mira que ahora las tiernas muchachas me piden que les dé consejo: / vosotras seréis el próximo afán de mis papeles» (trad. de F. Socas en A. Ramírez de Verger, F. Socas, *Ovidio. Obra amatoria II: El arte de amar*, Madrid, CSIC, 1995, pág. 75). Jenofonte *(c.* 430-355 a. C.) era un historiador y general ateniense discípulo de Sócrates, autor de multitud de obras entre las que destacan las *Helénicas*, la *Ciropedia*, la *Anábasis*, la *Apología de Sócrates* y el *Banquete*. Cf. K. Münscher, *Xenophon in der griechisch-römischen Literatur*, Philologus Suppl. XIII, Leipzig, Dieterich, 1920.

Lo he hecho ya ⟨en los[39]⟩ ensayos *Sobre la imitación* que dediqué a Demetrio[40]. De éstos el primero trata sobre el concepto mismo de imitación, el segundo sobre qué autores deben imitar los poetas, los filósofos, los historiadores y los oradores, el tercero, todavía inconcluso, sobre cómo debe hacerse la imitación. Así pues, en el segundo escribí lo siguiente sobre Heródoto, Tucídides, Jenofonte, Filisto[41] y Teopompo (pues considero que éstos son los autores que deben tomarse como modelos).

2 Si debo también hablar sobre ellos, esto es lo que opino sobre Heródoto y Tucídides.

Lo primero y casi la tarea más necesaria de todas para los autores de cualquier historia es elegir un tema noble y agradable para sus lectores[42]. Esto me parece que Heródoto

---

[39] Conjetura de Aujac.

[40] Dionisio resume aquí el contenido de un libro suyo todavía no publicado, el segundo de un total de tres libros *Sobre la imitación*. La parte dedicada a los historiadores tenía, al menos desde el punto de vista de su autor, cierta autonomía. Se conservan algunos fragmentos; cf. Usener-Radermacher (Teubner, vol. 6), 197-217. Se ha propuesto la identificación de este Demetrio con el autor del tratado *Sobre el estilo* tradicionalmente adscrito a Demetrio de Falero *(c.* 350 a. C.). Cf. W. Rhys Roberts, «The literary circle of Dionysius of Halicarnassus», *Class. Rev.* 14 (1900), 440-441 y su *Greek Rhetoric and Literary Criticism,* Londres / Nueva York, 1928, pág. 70. Cf. *contra* S. F. Bonner, *The literary treatises of Dionysius of Halicarnassus,* Cambridge, 1939 (reimpr. Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1969) pág. 5, nota 8. Aujac (163, nota 1) parece desconocer que se trata de una hipótesis debatida.

[41] Filisto de Siracusa *(c.* 430-356 a. C.), historiador y consejero de los reyes de Sicilia. De su obra se conservan sólo setenta y dos fragmentos. Cf. específicamente R. Zoepffel, *Untersuchungen zum Geschichtswerk des Philistos,* Diss. Freiburg / Brg., 1965; y Ch. Sabattini, *Filisto storiografo e politico. Tradizione, forma, immagine,* Diss. Marino, 1992.

[42] La presentación en serie numerada de los *officia* del historiador es de carácter didáctico y se asemeja al tratamiento del tema en los manua-

lo ha hecho mejor que Tucídides[43]. Aquél escribió una his- 3
toria general de griegos y bárbaros «para que ni los hechos
desaparezcan de la memoria de los hombres, ni sus logros»,
según lo que él mismo ha dejado dicho[44]. Este proemio se-
ñala el principio y el objetivo de su historia. Por el contra- 4
rio, Tucídides escribió sobre una guerra sola y una que no
fue ni buena ni afortunada, sino que mejor hubiera sido que
no hubiera tenido lugar nunca, o que, si no, desterrada al
silencio y al olvido, hubiera sido ignorada por las genera-
ciones futuras. Que eligió un mal tema él mismo lo mani-
fiesta en su proemio, pues afirma que muchas ciudades 5
griegas fueron asoladas en esta guerra[45], unas por los bárba-
ros, otras por ellos mismos, y hubo más expatriaciones y
masacres de hombres que nunca antes, terremotos, riadas,
plagas y otras muchas catástrofes. De este modo los lectores
del proemio sienten repugnancia por el tema, dispuestos a
escuchar historias sobre los griegos. Cuanto mejor es la des- 6
cripción de las fabulosas hazañas de griegos y bárbaros que
la narración de las dolorosas y terribles penalidades de los
griegos, tanto más acertado es Heródoto que Tucídides en la
elección del tema. Ni siquiera puede decirse que se vio obli-
gado por necesidad a tratar ese asunto, pues sabiendo que
había otros temas mejores, optó por no escribir sobre lo
mismo que los demás. Es más, ridiculizando las hazañas del

---

les de retórica; cf., *v. gr.*, Cic., *De orat.* I 138: *«Primum oratoris officium esse...»*. Cf. también Ovid., *Arte de amar* I 35-37.

[43] La preferencia de Heródoto sobre Tucídides como modelo de buen historiador es doctrina común en la Antigüedad al menos hasta Salustio. Aristóteles, por ejemplo, no menciona jamás a Tucídides ni en su *Retórica* ni en la *Poética*. A Heródoto lo cita en *Poét.* 1451b, 2, y *Ret.* III 16 (= 1417a7) (cf. también en una interpolación elidida por los editores modernos, *Ret.* III 9 [= 1409a28]).

[44] Cf. Heród., I 1.

[45] Cf. Tucíd., I 23, 3.

pasado afirma que las realizadas en su época son mejores y más sorprendentes y deja ver a las claras que escogió el te-
7 ma voluntariamente. No hizo esto Heródoto, sino que, a pesar de que los historiadores que le precedieron, Helánico y Carón[46], habían publicado obras sobre el mismo tema, no se echó para atrás, sino que confió en poder superarles. Y lo hizo.

8 La segunda tarea para escribir una obra histórica es saber dónde empezar y hasta dónde llegar[47]. Es evidente que también en esto Heródoto es mucho más acertado que Tucídides: comienza por los motivos por los que los bárbaros empezaron a injuriar a los griegos y continúa hasta describir
9 su venganza y el castigo que padecieron los bárbaros. Tucídides comienza en el momento en el que las cosas empezaron a irles mal a los griegos, lo que no debía haberlo hecho un griego y mucho menos un ateniense, especialmente un ateniense que no era uno de los expatriados, sino uno a quien los demás atenienses consideraban entre los primeros a la hora asignar cargos y otras honras. Y es especialmente despreciable por esto, por atribuir abiertamente la causa de la guerra a su propia ciudad, pudiendo haberla atribuido a otras muchas causas y haber comenzado su narración no por los hechos sucedidos en Corcira, sino por las espléndidas

[46] Dionisio menciona a ambos en la lista de predecesores de Heródoto, en *Tucíd.* 5, 2. Helánico de Lesbos *(c.* 480-395 a. C.) fue un mitógrafo, etnógrafo y cronista de importancia, equiparado por los antiguos a Heródoto y Tucídides (cf. Aulo Gel., 15, 23). De su extensa obra se conservan apenas doscientos fragmentos (cf. J. J. Caerols, *Helánico de Lesbos,* Madrid, C.S.I.C., 1991). Como historiador se le atribuye la primera historia local del Ática. A Carón de Lámpsaco se le atribuyen varias obras históricas *(Aethiopica, Persica, Hellenica, Lybica* y *Cretica),* pero de él sólo conservamos algunos fragmentos (cf., *v. gr.*, *FGrH* 262, 687b).

[47] Cf. Arist., *Poét.* 2450b; y después Polib., I 5, 3-5; 12, 6-9; III 4, 1-16; V 32.

hazañas de su patria que tuvieron lugar inmediatamente después de las guerras médicas[48] (las recuerda después en un lugar inapropiado de manera descuidada y brevemente), y después de describirlas con la benevolencia que corresponde a un buen patriota, debía haber añadido que por envidia y miedo los lacedemonios emprendieron el camino de la guerra aunque alegaron otros motivos, y haber contado entonces los sucesos de Corcira y el decreto de Mégara y cualquier otra cosa de ese tipo que quisiera decir. Y termina 10
con una falta mucho mayor, pues aunque afirma que estuvo presente en el desarrollo de toda la guerra y se compromete a mostrar todo lo que ocurre, termina con la batalla naval que se entabló junto a la costa del Quersoneso[49] entre atenienses y lacedemonios, la que tuvo lugar en el duodécimo año de la guerra[50]. Habría sido mejor, tras haberlo contado todo, poner al final de la historia lo más sorprendente y especialmente lo más agradable para la audiencia, el regreso de los exiliados desde File, momento en el que la ciudad comenzó a recuperar la libertad.

La tercera ⟨tarea⟩ propia de un historiador es ⟨discer- 11
nir⟩[51] qué sucesos debe incluir en su narración y qué omitir[52]. Me parece que también en esto Tucídides es inferior. Heródoto, sabiendo que toda narración extensa capta de

[48] Conflicto bélico de la primera mitad del siglo v (499-479 a. C.) entre Persia y las ciudades griegas que concluyó con la victoria de los griegos y la hegemonía política y cultural de Atenas sobre el resto de la Hélade.

[49] Literalmente «monumento de la perra» *(Kynòs sêma), i. e.*, de Hécuba, un lugar del Quersoneso en Tracia.

[50] Cf. Tucíd., VIII 104.

[51] Ambas conjeturas son de Van Herwerden.

[52] Sobre la selección de temas en la historiografía clásica, cf. especialmente L. Canfora, *Totalità e selezione nella storiografia classica*, Roma-Bari, Laterza, 1974.

manera placentera las almas de la audiencia sólo si hace una serie de pausas[53], mientras que si se limita a los mismos sucesos, aunque tenga éxito en su mayor parte, acaba cansando los oídos, optó por hacer una descripción colorista, mostrándose como un imitador de Homero. Así, si cogemos su libro, nos quedamos maravillados hasta la última sílaba y
12 deseamos siempre más. Tucídides, por el contrario, centrándose en una sola guerra la describe sin descanso acumulando batalla tras batalla, preparativo tras preparativo, discurso tras discurso, de modo que acaba fatigando la buena disposición de su audiencia. Como dice Píndaro:

> el exceso fatiga, incluso el de miel y el de las placenteras flores de Afrodita[54].

Ya el propio Tucídides se dio cuenta de lo que digo, que el cambio y el colorismo es una cualidad placentera para la historia, y lo llevó a cabo en dos o tres ocasiones, por ejemplo, cuando cuenta las causas de la grandeza del reino de Odrisia y cuando describe las ciudades de Sicilia[55].

13 Después, otra tarea del historiador es presentar y disponer cada cosa que quiere tratar en su lugar oportuno. ¿Cómo distribuye y ordena cada uno lo que va a decir? Tucídides sigue el orden cronológico, Heródoto los períodos que marca el propio discurrir de los acontecimientos. El resultado es

---

[53] Para esta doctrina retórica, en referencia a la narración histórica, cf. TEÓN, *Prog.* II 80, 30-32 SP.

[54] Cf. PÍND., *Nemeas* 7, 52-53. Cf. la misma idea ya en *Il.* XIII 636-639. En DIONISIO, cf. también *Tucíd.* 51, 4; *Comp.* 19, 2.

[55] Cf. TUCÍD., II 97 y VI 2-5. A una conclusión semejante, la cercanía de estos pasajes con el estilo de Heródoto, llegan recientemente S. A. HORNBLOWER, *A Commentary on Thucydides. Volume I. Books I-III*, Oxford, Clarendon, 1991, 96; A. CORCELLA, *Introduzione a Tucidide. La disfatta a Siracusa* (Storie VI-VII), Venecia, Marsilio, 1996, 23-34.

que Tucídides es oscuro y difícil de seguir, pues al suceder, como es natural, diferentes hechos en el curso del ⟨mismo[56]⟩ verano o el mismo invierno en diferentes lugares, deja a la mitad la descripción de los primeros acontecimientos y acomete la de otros sucedidos el mismo verano o el mismo invierno. Lógicamente nos perdemos y molestos tratamos de seguir con la mente confusa lo que describe. Heródoto 14
primero habla de la dominación de los lidios y llega hasta el reino de Creso, pasa después directamente a hablar de Ciro, el destructor del imperio de Creso; comienza su descripción de la historia de Egipto, Escitia y Libia, mostrando unos acontecimientos como en secuencia lógica, añadiendo otros producto de su investigación, introduciendo algunos como para hacer la narración agradable[57]. Y aunque escribió sobre sucesos de griegos y bárbaros acontecidos a lo largo de doscientos veinte años en tres continentes, terminando con la historia de la huida de Jerjes, no interrumpió nunca el hilo de su narración, sino que resulta que el que escogió un tema único dividió el cuerpo único en múltiples partes, el que optó por muchos temas en nada semejantes logró un cuerpo único coherente[58].

Voy a mencionar una última cualidad del contenido que 15
buscamos en toda historia no menos que esos de los que ya he hablado, el estado de ánimo del propio historiador con el que se enfrenta a los acontecimientos sobre los que escri-

---

[56] Conjetura de AUJAC.

[57] Para el variopinto carácter de la historia de Heródoto, cf. DION. HALIC., *Tucíd.* 5.

[58] La identificación de la obra literaria con un cuerpo *(sôma)* es tradicional desde PLAT., *Fedr.* 264c. En relación a la obra histórica, cf. POLIB., I 4; DIOD. SÍC., XX 1, 5. Dentro de la preceptiva retórica, cf. *Ret. Alex.* 28, 5; 31, 3; 36, 16; CIC., *De orat.* II 325; *Brut.* 209; QUINT., *Inst.* VII, pr. 2; [DION. HALIC.] *Ret.* 364, 12-18. Cf. C. M. J. SICKING, «Organische Komposition und Verwandtes», *Mnem.* 16 (1963), 225-242.

be[59]. El estado de ánimo de Heródoto es coherente en toda su obra, congratulándose con las alegrías y compadeciéndose en las situaciones dolorosas. El estado de ánimo de Tucídides, por el contrario, es severo, mordaz y rencoroso hacia su patria por su exilio. Enumera sus defectos con extremado detalle, pero lo que sucede de acuerdo con lo sensato no lo menciona en absoluto o lo hace como obligado.

Por estas cosas Tucídides es inferior a Heródoto en cuanto al contenido. En cuanto a la forma es inferior en algunas cosas, superior en otras, igual en otras. Daré también mi opinión sobre esto tal cual es.

16 La principal de las virtudes, sin la que ninguna de las demás sirven para nada, es una lengua pura en el uso de las palabras y respetuosa con los rasgos esenciales del griego. Esto lo respetan escrupulosamente ambos. Heródoto es el prototipo del dialecto jónico, Tucídides del ático.

⟨La segunda de las virtudes es la claridad. En esto Heródoto supera incuestionablemente a Tucídides⟩[60].

17 El tercer lugar lo ocupa la cualidad que llamamos concisión. En ésta me parece que Tucídides aventaja a Heródoto. Pero se podría objetar que la brevedad es placentera si va unida a la claridad, pero si se separa de ésta, es amarga[61]. Pero admitamos que en esto no es en nada ⟨inferior⟩[62].

---

[59] Para la importancia de la actitud del autor con respecto a lo que cuenta, cf., *v. gr.*, Hor., *Arte poét.* 99-103, 108-111; Cic., *De orat.* II 189; *Brut.* 142.

[60] Laguna indicada por Sylburg. Traducimos la reconstrucción de Aujac que se basa en la sugerencia previa de Usener. En contra de esta laguna, cf. C. N. Smiley, «Dionysius *Epistula ad Pompeium* 755 R», *Class. Philol.* 1 (1906), 413-414. Sobre la claridad como cualidad de estilo, cf. Dion. Halic., *De imit.* 3, 1.

[61] Para la necesaria relación entre claridad y brevedad, cf., *v. gr.*, Dion. Halic., *Lis.* 4, 4.

[62] Para la teoría de las tres virtudes, cf. Dion. Halic., *Tucíd.* 23, 6. *Hellēnismós (latinitas)*, «corrección en el uso de la lengua» se menciona

Después viene la verosimilitud, la primera de las virtudes secundarias[63]. En ésta ambos son suficientemente acertados.

Después de esta virtud viene la imitación del carácter y 18
de las emociones[64]. Los historiadores se reparten esta virtud, pues Tucídides es superior a la hora de mostrar las emociones, Heródoto es más hábil en presentar el carácter.

Después vienen las virtudes de la ordenación, las que muestran lo que es importante y digno de admiración. En éstas los historiadores son iguales.

Le siguen las virtudes de la expresión que son las que 19
proporcionan poder, intensidad y otras cualidades semejantes. En esto Tucídides es mejor que Heródoto. Pero el agrado, la persuasión, el gozo y virtudes semejantes las introdu-

---

ya en ARIST., *Ret.* III 5 (= 1407a, 20). Cf. también *Her.* IV 12, 17 y QUINT., *Inst.* I 5, 1; VIII 5, 1; y LAUSBERG II 17-46, §§ 463-527. La segunda, *saphéneia (perspicuitas),* «claridad», en ARIST., *Ret.* III 2 (= 1404b1). Cf. QUINT., *Inst.* VIII 2, 22, y LAUSBERG, II 46-50, §§ 528-537. La tercera, *syntomía (brevitas),* «concisión» se suele considerar más bien una virtud de la *diḗgēsis* o *narratio* (cf. CIC., *Inv.* I 20, 28; QUINT., *Inst.* IV 2, 43; y LAUSBERG, I 268-278, §§ 297-314), si bien, como el resto de las virtudes de la narración, pertenece al conjunto del discurso (cf., *v. gr.*, CIC., *Part. or.* 9, 31; *Tóp.* 26, 97). Parece ser una innovación de origen estoico; cf. DIÓG. LAERCIO, VIII 59 (cf. C. MANGONI, *Edizione, traduzione e commento di Filodemo, Il Quinto libro della Poetica [PHerc.* I4II5 *e* I538*]*, Nápoles, Bibliopolis, 1993, pág. 198; G. MORETTI, *Acutum dicendi genus. Brevità, oscurità, sottigliezze e paradossi nelle tradizioni retoriche degli Stoici,* Bolonia, Pàtron, 1995, págs. 31-32).

[63] Sobre esta cualidad, conocida técnicamente como *evidentia*, cf. G. ZANKER, «*Enargeia* in the ancient criticism of poetry», *Rheinisches Museum* 124 (1981), 297-311; R. MEIJERING, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia,* Groninga, Forsten, 1987, págs. 29-52. Cf. *Her.* I 9, 14; QUINT., *Inst.* IV 2, 31; y LAUSBERG, I 282-291, §§ 322-334.

[64] Cf. ARIST., *Ret.* II 12, 1 (= 1388b). Sobre el *êthos* y el *páthos*, cf. especialmente QUINT., *Inst.* VI 2, 8.

ce Heródoto mucho mejor que Tucídides. En la expresión Heródoto busca la naturalidad, Tucídides la vehemencia.

20 De todas las virtudes del lenguaje la más importante es el decoro[65]. En esto Heródoto es más riguroso que Tucídides, pues éste se mantiene homogéneo en todos los contextos, más en las arengas que en las narraciones. No obstante, a mí y a mi querido Cecilio[66] nos parece que Demóstenes se esforzó mucho en imitar sus entimemas.

21 Para decirlo en pocas palabras, las creaciones poéticas (pues no me avergüenzo de llamarlas creaciones poéticas) de ambos son hermosas. Se diferencian una de la otra especialmente en que la belleza de Heródoto es alegre, la de Tucídides terrorífica. Bastante se ha dicho ya sobre estos historiadores, aunque se podrían decir muchas otras cosas, para lo que habrá otra ocasión.

4 Jenofonte y Filisto, que florecieron después de aquéllos, no coincidieron ni en la naturaleza de su estilo ni en los principios que adoptaron. Jenofonte fue un imitador de Heródoto en ambos rasgos de estilo, en el contenido y en la forma. Primero escogió para sus obras históricas temas nobles, grandiosos y adecuados para un filósofo: la *Ciropedia*, el retrato de un príncipe honrado y dichoso[67], la *Anábasis* de Ciro el Joven, en la que el propio autor participó, que contiene grandes encomios para los griegos que tomaron

[65] Cf. Plat., *Gorg.* 503e; Cic., *Or.* 69; y Lausberg, I 233-234, § 258; II 374-381, §§ 1055-1062.

[66] Se ha identificado con Cecilio de Caleacte, rétor e historiador del siglo I a. C., autor del tratado *Sobre el estilo de los diez oradores*, primera referencia que tenemos al canon de los diez oradores áticos.

[67] Ocho libros en los que se trata el tema de la educación más idónea para los gobernantes, presentando a Ciro el Viejo como modelo perfecto de héroe. Contiene elementos de cuento popular, biografía y novela histórica.

parte en la expedición[68], y, en tercer lugar, las *Helénicas,* una continuación de la inconclusa historia de Tucídides en la que narra el derrocamiento de los Treinta y la reconstrucción de las murallas atenienses destruidas por los lacedemonios[69].

Pero no sólo merece elogios por la elección del tema[70], 2
sino también por la disposición del material que trata. Comienza siempre por lo más pertinente y dispone para cada episodio el final más conveniente, divide bien la obra, la organiza y le otorga variedad. En cuanto al carácter se muestra piadoso, justo, perseverante y afable, adornado, pues, en general con todas las virtudes. Esto en lo que concierne al contenido.

En cuanto a la forma es a veces igual a Heródoto, a ve- 3
ces, inferior. Es bastante puro en la selección de las palabras, claro ⟨y verosímil[71]⟩ al igual que aquél. Elige palabras de uso común y adecuados al tema, y los dispone de manera placentera y muy agradable, no menos que Heródoto. Pero Heródoto tiene además elevación, belleza, grandeza y lo que
se llama propiamente «estilo histórico». No sólo no puede 4
imitar de él esto, sino que cuando en ocasiones quiere elevar su expresión, sopla durante un tiempo breve como una brisa que viene de tierra, pero rápidamente se calma. En muchas ocasiones se extiende más de lo necesario, y en cuanto al decoro en las personas no lo resuelve tan bien como Heró-

---

[68] Se trata de la crónica de una expedición de mercenarios griegos a las órdenes de Ciro (401-399 a. C.).

[69] Consta de siete libros que narran acontecimientos comprendidos entre el año 411, en el que concluye la historia de Tucídides, y el 362 a. C., fecha de la batalla de Mantinea.

[70] Aceptamos la corrección de Krüger que elimina la innecesaria glosa *zēlōtē̂s Herodótou genómenos.*

[71] Hace referencia a la cualidad de la *enargeía* (cf. 3.17). Se trata de una adición de Usener.

doto, sino que a menudo, si se observa con detalle, se muestra descuidado[72].

5 Filisto parece que se asemeja más a Tucídides y que está
dotado de una forma de escribir cercana a la suya[73]. Pues
[como Tucídides][74] no ha escogido un tema de interés gene-
ral o común, sino un único tema y de carácter local. Lo ha
dividido en dos obras, intitulando la primera *Sicilia,* la se-
gunda, *Dionisio,* aunque se trata de una única obra, como se
2 puede ver al final de *Sicilia*. En cuanto al orden no ha orga-
nizado su material de la mejor manera, sino de una forma
difícil de seguir, peor que Tucídides. No ha querido introdu-
cir asuntos ajenos al tema que trata como tampoco Tucídi-
des, sino que se mantiene homogéneo. Muestra un carácter
3 adulador, servil, bajo y mezquino. Rehúye las peculiarida-
des y la elaboración de la elocución que emplea Tucídides,
y se caracteriza por la densidad, la concisión y la argumen-
tación. No obstante queda muy detrás de él en belleza del
4 lenguaje, ⟨solemnidad y⟩[75] riqueza de los entimemas. No
sólo en esto, sino también en el uso de figuras retóricas. Su
expresión está repleta de figuras (es inútil insistir, me pare-
ce, en lo que es evidente), pero la de Filisto es terriblemente
homogénea y pobre en figuras. Se pueden encontrar nume-
rosos períodos construidos de idéntica forma, como en el
comienzo del libro segundo de su *Sicilia:*

> Los siracusanos, atrayéndose a los megarenses y los eneos; los habitantes de Camarina reuniendo a los sicilianos y al resto de los aliados excepto a los de Gela, pues los de Gela no querían entrar en guerra con los siracusanos.

---

[72] Para Jenofonte como modelo para el orador, cf. Cic., *Or.* 32.

[73] Quintiliano ve también en Filisto un imitador de Tucídides (cf. *Inst.* X 1, 74).

[74] Pasaje eliminado por Usener.

[75] Adición de Usener.

> Los siracusanos, enterándose de que los habitantes de Camarina habían atravesado el Hirmino...[76]

Esto me parece que es completamente desagradable.
Es modesto en cualquier tema e imperfecto, ya describa 6
asolamientos de ciudades o colonizaciones, ya elogios o re-
proches. Ni siquiera adecua sus discursos a la categoría de
los oradores, sino que hace tímidos incluso a los ⟨mejores⟩
oradores políticos, y, sin tener en cuenta su fuerza o sus
principios, los vuelve a todos iguales. Sin embargo, aporta
cierta eufonía natural a su enunciación y un correcto sentido
de la medida. Es un modelo más adecuado que Tucídides
para los discursos reales.

Teopompo de Quíos fue el más ilustre de todos los dis- 6
cípulos de Isócrates y compuso numerosos panegíricos, nu-
merosos discursos deliberativos, unas cartas tituladas *Cartas
de Quíos* y otros tratados dignos de mención. Como histo-
riador es digno de elogio, primero por la elección de tema 2
(dos buenos temas, uno el final de la guerra del Pelopone-
so[77], el otro la carrera de Filipo[78]), después por su disposi-
ción (ambas obras son fáciles de seguir y claras), pero sobre
todo por el cuidado y el esfuerzo que testimonia su tratado,
pues salta a la vista, aunque no hubiese dicho nada sobre
ello, que realizó muchos preparativos y que afrontó grandes
pérdidas para la recopilación de los datos. Además fue testi- 3
go ocular de muchos de los acontecimientos que cuenta y,
con motivo de su tratado, entabló conversaciones con mu-
chos de los hombres más importantes de entonces, genera-

[76] FILISTO, *fr.* 5.

[77] Las *Helénicas*, obra histórica en doce volúmenes, trata el período entre 410 y 394 a. C.

[78] Los cuarenta y ocho volúmenes de las *Filípicas* describen el reino de Filipo con frecuentes digresiones.

les, líderes populares y filósofos[79], pues no consideraba, como hacen algunos, que escribir su historia era un elemento accesorio en su vida, sino la misión más apremiante de todas las posibles. Puede calibrarse la intensidad de su esfuerzo tomando en consideración la variopinta riqueza de su
4 obra. Ha tratado los asentamientos de pueblos, ha pasado revista a la fundación de ciudades, ha descrito la vida de los reyes y las peculiaridades de sus costumbres, y cuanto de sorprendente o insólito se encuentra en cada país o mar lo ha incluido en su obra. Y que nadie considere que su trabajo es sólo puro entretenimiento, pues no es así, sino que a todos, por decirlo así, puede aportarles algún tipo de beneficio.

5 Pero dejando a un lado todo lo demás, ¿quién no estará de acuerdo en que los que se preparan en retórica filosófica necesitan conocer las numerosas costumbres de los bárbaros y los griegos y de informarse sobre las numerosas leyes y regímenes políticos, las formas de vida de sus hombres, sus
6 hechos, muertes y fortunas?[80]. Para todos estos ha producido un material abundante no separado de los acontecimientos, sino íntimamente relacionado con ellos.

Todas estas cualidades del historiador son dignas de imitarse y lo mismo podemos decir de aquellos pasajes a lo largo de todo el ⟨tratado⟩ en los que reflexiona ⟨sobre⟩[81] la justicia, la piedad y otras virtudes, introduciendo numerosos y nobles pensamientos.

7 La última cualidad de su obra y su rasgo más característico es algo que ningún otro historiador, ni anterior, ni pos-

---

[79] Ese mismo procedimiento es el que siguió el propio Dionisio a la hora de escribir su historia, considerada por él sin duda como su *opus magnum* (cf. *Historia antigua de Roma* I 7, 3).

[80] Cf. Cic., *De Orat.* II 15, 62.

[81] Ambas conjeturas se deben a Usener.

terior, ha logrado con tanta minuciosidad y fuerza. ¿Qué cualidad es? Es la habilidad en cada acción no sólo de ver y contar lo que es evidente para la mayoría, sino investigar también los motivos ocultos de las acciones y de los que las realizan y los sentimientos de sus almas, lo que no es fácil de percibir para la mayoría, y desvelar todos los secretos de la apariencia de virtud y del vicio oculto. Ciertamente me 8
parece que el juicio que según el mito tiene lugar en el Hades ante los jueces de allí una vez que las almas se han separado del cuerpo[82] es igual de preciso que el que se realiza en los escritos de Teopompo. Por eso puede dar la impresión de ser malicioso[83], por añadir a las necesarias críticas a personas famosas innecesarios detalles, actuando en cierto modo como los médicos, que diseccionan y cauterizan las partes enfermas del cuerpo, llevando la cauterización y la disección hasta cierta profundidad sin dañar las partes sanas y normales[84].

Éste es el estilo de Teopompo en cuanto al contenido.

En cuanto a la forma se parece especialmente a Isócra- 9
tes. Su elocución es pura, común, clara, sublime, solemne y con mucha elevación. Se entrelaza con una composición

---

[82] Recuérdese el tratamiento de este mito en PLAT., *Gorg.* 523a-527d. La idea de un juicio remonta a ESQUILO, *Suplicantes* 230-231; *Euménides* 273-275; *P.Oxy.* 2256, 9; y PÍND., *Olímp.* II 58, y parece tener origen pitagórico. Cf. E. R. DODDS, *Plato. Gorgias,* Oxford, Clarendon Press, 1990 (= 1959), págs. 373-374.

[83] Es la crítica que le hacen, por ejemplo, CIC., *Cartas a Ático* II 6, 2 *(FGrH* 115, T 25) y LUC., *Hist. Conscr.* 59.

[84] Se trata de una norma hipocrática; cf. HIPÓCRATES *apud* GAL., XVIII 2, 8. Una imagen semejante en PLAT., *Rsp.* 406d, Is. *Pax* 40. Para el uso de metáforas en teoría retórica, cf. L. VAN HOOK, *The Metaphorical Terminology of Greek Rhetoric and Literary Criticism,* Diss. Chicago, 1905 (Ann Arbor, UMI, 1983); J. F. LOCKWOOD, «The metaphorical vocabulary of Dionysius of Halicarnassus», *Class. Quart.* 31 (1937), 192-203.

mediana y avanza de manera placentera y delicada. Se distancia de Isócrates en acritud e intensidad ocasionalmente, cuando manifiesta emociones, especialmente cuando reprocha a ciudades y a sus generales sus perversas decisiones y acciones injustas (se crece mucho en tales circunstancias),
10 y no se diferencia ni en lo mínimo de la vehemencia de Demóstenes, como se puede ver, además de en otros muchos escritos, en las *Cartas de Quíos*, que escribió dando rienda suelta a su inspiración ⟨innata[85]⟩. Si en los pasajes que cuidó con especial esfuerzo se hubiera preocupado menos de la combinación de las vocales[86], de la cadencia circular de los períodos[87] y de la homogeneidad de las figuras retóricas, habría mejorado mucho su expresión.

11 Se equivoca también en el contenido, en especial en las digresiones[88]. Algunas de ellas no son necesarias ni pertinentes, sino que muestran una gran dosis de ingenuidad infantil. Entre éstas la historia de Sileno que aparece en Macedonia[89] o la del dragón que se enfrenta en combate naval con una trirreme y otras no pocas semejantes a éstas.

Estos historiadores que he comparado aquí serán suficientes para proporcionar a los que se entrenan en oratoria política un conjunto asequible de ejemplos para cualquier estilo.

---

85 Conjetura de USENER.

86 Cf. CIC., *Or.* 151, donde le critica su cuidado excesivo en evitar el hiato. Cf. también QUINT., *Inst.* IX 4, 35 *(FGrH* T 38).

87 Cf. CIC., *Or.* 207 *(FGrH* 115 T 37).

88 Cf. TEÓN, *Prog.* 4 (II 80, 27 SP. = *FGrH* 115, T 30) donde contrapone Teopompo a Filisto, y FOCIO, *Bibl.* 176.

89 Menciona esta digresión TEÓN, *Prog.* 2 (II 66 22 SP.), situándola en el libro octavo de las *Filípicas* (cf. *FGrH* 115, T 74).

SEGUNDA CARTA A AMEO

INTRODUCCIÓN

1. *La obra. Estructura y contenido*

La denominada *Segunda carta a Ameo* es en realidad un apéndice del tratado *Sobre Tucídides*[1]. La intención expresa de Dionisio en esta ocasión es satisfacer la petición de su amigo Ameo que le censura la falta de claridad del tratamiento del estilo de Tucídides en un tratado anterior, reprochándole especialmente la mala disposición de los ejemplos con respecto a los preceptos teóricos. Dionisio se propone presentar las peculiaridades del estilo del historiador de una forma más clara, a la manera de un maestro, según afirma el propio autor, recogiendo tras los enunciados de los preceptos ejemplos entresacados de la obra de Tucídides, un criterio radicalmente distinto al que expuso y siguió en su *Sobre Tucídides:*

> Tras estas breves anotaciones es el momento de pasar a la demostración detallada. Pero no trataré cada rasgo de estilo por separado, añadiendo ejemplos de Tucídides, sino por secciones y pasajes, escogiendo partes de su narración

[1] Está traducido al español en V. Bécares Botas, *Dionisio de Halicarnaso. Tres ensayos de crítica literaria,* Madrid, Alianza Editorial, 1992, págs. 41-114.

> y discursos y adjuntando las causas de sus aciertos y defectos tanto en el contenido, como en la forma[2].

El resultado es un tratado en el que, a diferencia de las otras dos cartas literarias de Dionisio, se ocupa básicamente de cuestiones gramaticales y lingüísticas más que literarias[3].

Para Dionisio, Tucídides no es un modelo a imitar por parte de los estudiantes de oratoria[4]. Coincide, por ejemplo, con la opinión de Cicerón que a la hora de hablar de él como posible modelo de oratoria afirma:

> Sus arengas presentan tantas frases oscuras y enrevesadas que apenas pueden entenderse, lo que en un discurso político es el peor de los defectos[5].

También coincide con el orador latino en la dificultad de imitarlo y los errores que se cometen al intentarlo, pues al referirse a los imitadores de Tucídides afirma:

> Incapaces de imitar su fuerza de vocabulario y de pensamiento, al articular algunas palabras mutiladas e incoherentes, lo que no podrían hacer sin maestro alguno, se creen que son auténticos Tucídides[6].

---

[2] Cf. DION. HALIC., *Tucíd.* 25, 1.

[3] Cf. D. M. SCHENKEVELD, «Linguistic Theories in the Rhetorical Works of Dionysius of Halicarnassus», *Glotta* 61 (1983), 67-94.

[4] Cf. Cf. J. WICHMANN, *Dionysii Halicarnassensis de Thucydide iudicia componuntur et examinantur,* Diss. Halle, 1878; G. PAVANO, «Dionisio d'Alicarnasso, critico di Tucidide», *Accademia delle Scienze di Torino* 68 (1936), 249-291; G. M. A. GRUBE, «Dionysius of Halicarnassos on Thucydides», *Phoenix* 3 (1950), 95-98; «Greek Historians and Greek Critics», *Phoenix* 88 (1974), 73-80.

[5] Cf. *Or.* 30.

[6] Cf. *Or.* 32.

El menosprecio hacia el historiador ateniense no es exclusivo de Dioniso. En la Antigüedad, al menos hasta Salustio, siempre estuvo peor considerado que Heródoto[7].

Probablemente esta carta fue concebida para su difusión en pequeños círculos eruditos de amigos o discípulos del rétor, conocedores del tratado dedicado a Tucídides, y debió de disfrutar de una difusión por separado de éste, pues de otro modo no se justifica la extensa cita que recoge y que inmediatamente enriquece con ejemplos, tal como le reclamaba su amigo Ameo[8]. A medida que avanza en la ejemplificación de los rasgos de Tucídides dedica menos atención al comentario, como si perdiera el interés en el objeto de la carta. Los ejemplos comienzan a sucederse sin explicación ninguna. Parece como si al tratado le faltara una segunda revisión.

Aunque la datación de las obras retóricas de Dionisio es dudosa, ésta debe de ser una de sus últimas obras. Sin duda es posterior a *Sobre los oradores áticos* y *Sobre Tucídides*. Es probable que sea de hecho la última, lo que explicaría su terminación descuidada.

El mérito principal de este pequeño *opusculum* es mostrarnos la imagen de Dionisio como pedagogo hasta sus últimas consecuencias. Poco es lo que de novedoso hay en esta carta, salvo la presentación didáctica de una selección de preceptos estilísticos de su tratado *Sobre Tucídides* con ejemplos comentados del propio historiador.

---

[7] Cf. nota a *Pomp.* 3, 2.

[8] La cita no es literal, pues Dionisio evita recoger su juicio crítico sobre la composición para centrarse en la selección del vocabulario y algunas particularidades sintácticas peculiares de Tucídides. En la versión española del ensayo *Sobre Tucídides* incluida en V. BÉCARES BOTAS, *Dionisio de Halicarnaso,* (ob. cit. *supra,* nota 1), el fragmento recogido en *Am.* II se encuntra págs. 69-71.

Esta carta comparte con las otras cartas el hecho de que la composición de la carta sea una respuesta a una demanda expresa de un amigo, en este caso Ameo, al que ya recurrió como destinatario de su carta-ensayo conocida como *Primera carta a Ameo*, además de haberle dedicado su tratado *Sobre los oradores áticos*[9].

El esquema de la obra es el siguiente:

1. Exposición de la queja de su amigo Ameo.
2. Dionisio cita un pasaje de su propio tratado *Sobre Tucídides* (24) para poner ejemplos a los preceptos de estilo allí comentados.
3. Uso por parte de Tucídides de términos oscuros, obsoletos y poéticos.
4. Uso de perífrasis y braquilogía.
5. Uso de nombre en vez de verbo.
6. Uso de verbo en vez de nombre.
7. Uso de voz activa por voz pasiva.
8. Uso de pasiva por activa.
9. Intercambio de singular y plural.
10. Confusión en el uso de los géneros.
11. Uso de los casos.
12. Uso de los tiempos verbales.
13. Construcciones en las que se juega con la concordancia de número.
14. Sustituciones de personas por cosas o viceversa.
15. Uso de paréntesis y digresiones.
16. Uso de expresiones rebuscadas.
17. Figuras propias de retóricos.

---

[9] El tratado al que esta breve carta complementa, *Sobre Tucídides,* también es el resultado de una petición expresa de un amigo de Dionisio, en este caso Quinto Elio Tuberón, probablemente el famoso historiador y jurista romano contemporáneo de Dionisio, quien se sorprende del exceso de severidad del crítico de Halicarnaso a la hora de emitir un juicio sobre la obra, el estilo y, en definitiva, el valor literario de Tucídides.

2. *El texto. Ediciones y traducciones*

Se nos ha transmitido en una fuente única, *Parisinus Graecus* 1741, en los folios 102ᵛ-106ʳ. Este manuscrito, que fue copiado infinidad de veces, es una recopilación de diversos tratados de retórica entre los que sobresalen la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles [10]. La *Segunda Carta a Ameo* la encontramos, por ejemplo, en *Marcianus Graecus* 508, copiado en 1330, junto con el tratado *Sobre la elocución,* atribuido a Pseudo Demetrio, *Sobre la composición* de Dionisio y un capítulo de la retórica que se le atribuye, y en *Parisinus Graecus* 1656, copiado hacia 1475, junto con los mismos tratados en diferente orden. Aparece también como un apéndice de la *Historia de la Guerra del Peloponeso* de Tucídides en numerosos manuscritos como, por ejemplo, *Parisinus suppl. Gr.* 256 (siglo XIV), *Tolosanus* 802, *Urbinas Graecus* 92, copiado en 1461, y *Parisinus Graecus* 1735 (siglo XVI).

La *editio princeps* de esta breve carta data de la edición aldina de Tucídides (Venecia, 1502) [11]. Fue recogida también en el volumen primero de la edición aldina de los *Rhetorum Graecorum* (Venecia 1508), junto con *Sobre la composición* y el *Ars rhetorica* atribuida a Pseudo-Dionisio. Aparece después en todas las ediciones de los *Opuscula rhetorica* de Dionisio [12] y en la edición de H. Van Herwerden, *Epistolae criticae tres. Quarum duae ad Ammaeum, una ad Cn. Pompeium* (Gröningen: Bolhuis Hoitsema,

---

[10] Para una descripción exhaustiva del manuscrito, cf. H. RABE, «Rhetoren corpora», *Rheinisches Museum* 67 (1911), 337ss.; D. HARLFINGER, D. REINSCH, «Die Aristotelica des *Parisinus Graecus* 1741», *Philol.* 114 (1970), 28-50; y G. AUJAC, «Recherches sur la tradition manuscrite du *Perì synthéseōs onomátōn* de Denys d'Halicarnasse», *Rev. d'Hist. de Textes* 4 (1974), 1-44.

[11] Cf. TH. F. DIBDIN, *ob. cit.*, pág. 505.

[12] Cf. introducción a *Sobre Dinarco.*

1861) y la monografía de W. Rhys Roberts, *The Three Literary Letters* (Cambridge 1901). El único comentario filológico existente es el de K. W. Krüger, *Dionysii Halicarnassensis Historiographica h.e. Epistolae ad Cn. Pompeium, ad Q. Aelium Tuberonem et ad Ammaeum altera (Halis Saxonum: in bibliopolio Gebauneriano*, 1823).

3. *Notas sobre la presente traducción*

Para nuestra traducción, la primera al español, seguimos la edición de G. Aujac (París, 1991), separándonos en los siguientes pasajes:

	Aujac	Lectura adoptada
3, 1	ἐπιλογισμός	ἀναλογισμός ego
9, 2	⟨οἱ γὰρ ἐπιτάφιοι λόγοι⟩	

BIBLIOGRAFÍA

G. AUJAC, *Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques,* París, Les Belles Lettres, 1991, IV 127-144.

S. F. BONNER, *The Literary Treatises of Dionysius of Halicarnassus. A Study in the Development of Critical Method,* Cambridge, 1939 (reimpr. Amsterdam: Hakkert, 1969).

M. EGGER, *Denys d'Halicarnasse. Essai sur la critique littéraire et la rhétorique chez les Grecs du siècle d'Auguste,* París, 1902.

K. W. KRÜGER, *Dionysii Halicarnassensis Historiographica h. e. Epistolae ad Cn. Pompeium, ad Q. Aelium Tuberonem et ad Ammaeum altera, Halis Saxonum, in bibliopolio Gebaueriano,* 1823.

H. LAUSBERG, *Handbuch der Literarischen Rhetorik,* Múnich, 1990 = *Manual de retórica literaria* [trad. de J. PÉREZ RIESGO], Madrid, Gredos, 1991.

G. PAVANO, *Dionisio d'Alicarnasso. Saggio su Tucidide,* Palermo, Priulla, 1958.

W. RHYS ROBERTS, *The Three Literary Letters,* Cambridge, 1901, págs. 129-159, 175-182.

H. USENER, L. RADERMACHER, *Dionysius Halicarnaseus quae exstant,* Stuttgart, B. G. Teubner, 1985 (= 1904-1929), VI 419-438.

ST. USHER, *Dionysius of Halicarnassus. The critical Essays,* Cambridge (Mass.), Loeb, 1985, II 401-433.

W. WARREN, «The Structure of Dionysii Halicarnassensis *Epistula ii. ad Ammaeum*», *Amer. Journ. of Philol.* 20 (1899), 316-319.

SEGUNDA CARTA A AMEO

SOBRE LAS PECULIARIDADES DE ESTILO DE TUCÍDIDES

Dionisio a su queridísimo amigo Ameo, un saludo.

Yo considero que he expuesto de manera satisfactoria el 1 estilo de Tucídides, analizando las más importantes y destacadas de sus peculiaridades, especialmente aquellas que me parecían que lo diferenciaban de los oradores e historiadores que le precedieron, primero en los ensayos *Sobre los oradores antiguos* que te dediqué[1], y recientemente en el escrito específico *Sobre Tucídides,* dirigido a Elio Tuberón[2], en el que, en la medida de mis fuerzas, presenté con los oportunos ejemplos todo lo que merecía la pena que se mencionase. Pero ya que tú consideras que mis escritos son poco pre- 2

---

[1] Se ha ocupado del estilo de Tucídides en *Demóstenes* I (cf. especialmente Dion. Halic., *Dem.* 1, 3), cuyo comienzo se ha perdido. Debía ser el primer volumen del tomo segundo de *Sobre los oradores áticos,* dedicado en su conjunto a Ameo. Para el prefacio a *Sobre los oradores áticos,* cf. Th. Hidber, *Das klassizistiche Manifest des Dionys von Halikarnass. Die praefatio zu oratoribus veteribus. Einleitung, Übersetzung, Kommentar,* Stuttgart / Leipzig, B. G. Teubner, 1996.

[2] Se trata de Quinto Elio Tuberón, historiador y jurista amigo de Dionisio (*Hist. Antigua de Roma* I 80, 1; *Tucíd.* 1, 1; 55, 5), autor de una *Historia de Roma* en catorce libros. Uno de sus antepasados, que comparte con él el nombre, es para Cicerón el ejemplo perfecto de estoico (cf. *Bruto* 117).

cisos por presentar las pruebas después de haber expuesto todo lo relacionado con su estilo, y crees que la exposición de las peculiaridades de su estilo ganaría en precisión si dispusiera tras cada uno de los enunciados que menciono frases tomadas del propio historiador, tal como hacen los que escriben manuales de retórica e introducciones elementales de gramática, para no pasar nada por alto, también he hecho eso adoptando el papel de maestro en vez del de conferenciante.

2 Para que el discurso te resulte fácil de seguir, tras citar brevemente palabra por palabra cuanto he dicho con anterioridad sobre el historiador, retomaré cada uno de mis enunciados y añadiré ejemplos, tal como me reclamaste.

2 Lo que quiero aclarar sigue a mis escritos sobre Heródoto:

> En efecto, Tucídides, que es posterior a este hombre y a los otros que mencioné antes, asumió las virtudes que cada uno de ellos tuvo y desarrolló un tipo de estilo peculiar, ni claramente prosaico, ni completamente poético, sino una mezcla de ambos, esforzándose en introducir en su obra histórica lo siguiente:
>
> —En lo que respecta a la selección de las palabras prefiere una elocución figurada, arcaizante, salpicada de neologismos y extranjerismos en vez de la común y habitual entre los hombres de su época.
>
> —En lo que respecta al uso de figuras retóricas, con las que quiso mostrar especialmente su superioridad sobre los que le precedieron, aplicó un cuidado extremo, ya derivando una expresión a partir de una palabra, ya reduciendo una expresión a una sola palabra; utilizando ahora nominalmente una forma verbal, más adelante haciendo del nombre un verbo, alterando el uso normal de los nombres para hacer de un nombre propio ⟨un nombre común o emplear un nombre común como un nombre propio[3]⟩, los verbos pasivos como activos y los activos como pasivos;

[3] Conjetura de Reiske.

alterando la naturaleza del singular y el plural y cambiando los nombres de uno y otro; haciendo concordar el femenino con el masculino, el masculino con el femenino y el neutro con uno de los dos, por lo que se pierde la concordancia con la naturaleza; en cuanto a los casos de los nombres y los participios transfiriéndolos ya del significante al significado, ya del significado al significante[4]. En el uso de las conjunciones y preposiciones y especialmente en las que determinan la función de los nombres adopta la práctica de los poetas. Se pueden encontrar en él numerosas figuras que llaman la atención por los cambios de persona, las alternancias de tiempo y las diferencias en las indicaciones de los lugares, y adoptan la apariencia de solecismos, cuantas veces una cosa reemplaza a una persona o una persona a una cosa, y cuando en sus entimemas o períodos los numerosos paréntesis retrasan la conclusión mucho tiempo, y las expresiones tortuosas, enrevesadas, difíciles de entender, y otras similares. Se pueden encontrar también en su obra, y en número no pequeño, figuras pretenciosas; me refiero a los paralelismos, las asimilaciones, las paronomasias, las antítesis, en las que se recreó en exceso Gorgias de Leontino y los de la escuela de Polo y Licimnio y muchos otros que florecieron en su misma época[5]. Pero lo más llamativo y lo más característico de su estilo es su intento por decir el mayor número posible de cosas con el menor número de palabras posible y combinar

---

[4] Cf., en general, D. M. Schenkenveld, «Linguistic Theories in the Rhetorical Works of Dionysius of Halicarnassus», *Glotta* 61 (1983), 67-94.

[5] Licimnio de Quíos es un autor de ditirambos, rétor y profesor de Polo (cf. Plat., *Fedr.* 267c; cf. también Arist., *Ret.* III 12, 12, 1413b; 13, 17, 1414b. Sobre Gorgias y Polo, cf. *Pomp.* 1, 12. Para las llamadas figuras gorgianas, cf. un testimonio semejante en Diod. Sic., XII 53, 2-4. Cf. G. Calboli, *Rhetorica ad C. Herennium. Introduzione, testo critico, commento,* Bologna, Pàtron, 1993 (= 1969), págs. 336-338.

muchas ideas en una y dejar al oyente siempre esperando oír algo más, lo que hace que su brevedad sea oscura.

Para decirlo en pocas palabras, hay como cuatro instrumentos musicales en la elocución de Tucídides, la artificiosidad de las palabras, la variedad de las figuras, la dureza de su composición y la rapidez de su contenido. Lo que da el tono es su rigidez, su mordacidad, su solidez, su austeridad, su gravedad, su vehemencia y carácter terrorífico, pero sobre todo su capacidad para mover las emociones.

Tales son los rasgos de la elocución de Tucídides por los que se diferencia de los demás[6].

3 Ejemplos de neologismos, arcaísmos y vocablos oscuros para la mayoría son del tipo de τό ἀκραιφνές («pureza»), ὁ ἀναλογισμός («razonamiento»), ἡ περιωπή («vigilancia»), ἡ ἀνακωχή («cese»)[7] y otros similares a estos.

Términos poéticos son ἡ κωλύμη («oposición»), ἡ πρέσβευσις («delegación»), ἡ καταβοή («clamor»), ἡ ἀχθηδών («vejación»), ἡ δικαίωσις («reivindicación»)[8] y otros semejantes.

---

[6] Cf., con pequeñas variantes, *Tucíd.* 24, 1-12.

[7] Τό ἀκραιφνές («pureza») se testimonia en Tucíd., I 19, 1 y 52, 2; en cuanto al segundo término, la forma transmitida por los manuscritos, ὁ ἐπιλογισμός («reflexión») no aparece en los escritos que conservamos de Tucídides. Puede que se trate de una corrupción de ὁ ἀναλογισμός («reconsideración»), testimoniado en Tucíd., III 36, 4 y VIII 84, 1. Cf. también, *v. gr.*, Jen., *Helén.* V 1, 19; Plat., *Teet.* 186c2, y especialmente Estoic., II 89, donde ambos términos se oponen. La forma simple, λογισμός, se testimonia trece veces en Tucídides; ἡ περιωπή («vigilancia») en Tucíd., IV 87, 1; ἡ ἀνακωχή («cese») es la forma corrupta de ἀνοκωχή, testimoniada en la mayoría de los manuscritos de Tucídides, cf. Tucíd., I 10, 4; IV 38, 1; 117, 1; V 25, 3; 32, 7; VIII 87, 4. Amonio de Alejandría trató de distinguir ambos términos; cf. *Diff.* 19.

[8] Ἡ κωλύμη («oposición») se testimonia sólo en Tucídides (cf. I 92; IV 27, 3 y 63, 1); ἡ πρέσβευσις («delegación») en Tucíd., I 73, 1. Cf. después Dion Casio, XLII 46; ἡ καταβοή («clamor») en Tucíd., I

La novedad y la multiplicidad en el uso de las figuras 2
retóricas y su originalidad con respecto a lo habitual, lo que considero que es la diferencia esencial entre Tucídides y los demás, resulta evidente en el uso de los siguientes recursos:

Cuando desarrolla una única frase, ya sea nominal o 4
verbal, con muchos nombres o verbos exponiendo la misma idea mediante perífrasis, construye frases de este tipo:

> Ἦν γὰρ ὁ Θεμιστοκλῆς βεβαιότατα δὴ φύσεως ἰσχὺν δηλώσας καὶ διαφερόντως τι ἐς αὐτό μᾶλλον ἑτέρου ἄξιος θαυμάσαι[9].
>
> («Era Temístocles un hombre que mostraba con rotundidad la entereza de su naturaleza y era por ello digno de admiración más que ningún otro»).

Y lo que escribió en el discurso fúnebre: 2

> Οὐδ' αὖ κατὰ πενίαν, ἔχων δέ τι ἀγαθὸν δρᾶσαι τὴν πόλιν ἀξιώματος ἀφανείᾳ κεκώλυται [10].
>
> («Ni a causa de la pobreza, si tiene ocasión de hacer un bien a la ciudad, se ve impedido por la poca claridad de su reputación»).

Pues en estas ocasiones el sentido [***][11] construye una expresión como la que utiliza al describir al lacedemonio Brásidas cuando en la batalla de Pilos se cayó del barco al recibir una herida:

73, 1; VIII 85, 2; 87, 3; ἡ ἀχθηδόν («vejación») en Tucíd., II 37, 2 y IV 40, 2; y ἡ δικαίωσις («reivindicación») en Tucíd., I 141, 1; IV 86, 6; V 17, 2 y VIII 66, 2.

[9] Cf. Tucíd., I 138, 3. Cf. *infra,* 16, 1.

[10] Cf. Tucíd., II 37, 1.

[11] Laguna indicada por Aujac.

Πεσόντος δὲ αὐτοῦ —dice— εἰς τὴν παρεξειρεσίαν ἡ ἀσπὶς περιερρύη εἰς θάλατταν·[12].

(«Al caer sobre un saliente externo del remo su escudo se deslizó al mar»).

Pues quería decir πεσόντος δὲ αὐτοῦ ἔξω τῆς νεὼς ἐπὶ τὰ προέχοντα μέρη τῆς εἰρεσίας («al caer fuera del barco sobre un saliente externo del remo»).

5 Cuando transforma en sustantivos los sintagmas verbales de la frase, construye frases del tipo que sigue (está en su primer libro, un corintio se dirige a los atenienses así):

Δικαιώματα μὲν οὖν τάδε πρὸς ὑμᾶς ἔχομεν, παραίνεσιν δὲ καὶ ἀξίωσιν χάριτος τοιάνδε[13].

(«Estos son los fundamentos de derecho que podemos exponer ante vosotros, además de la recomendación y petición de gracia»).

Παραινεῖν («recomendar») y ἀξιοῦν («pedir») son los verbos que transforma en los sustantivos παραίνεσις («recomendación») y ἀξίωσις («petición»).

2 De este tipo son las formas οὐκ ἀποτείχισις τοῦ Πλημμυρίου («la no fortificación de Plemirio»)[14] en el libro séptimo y ἡ ὀλόφυρσις («lamentación») que menciona en una arenga en el libro primero[15]. Los verbos ἀποτειχίσαι («fortificar») y («lamentarse») los transforma en los sustantivos ἀποτείχισις («fortificación») y ὀλόφυρσις («lamentación»).

---

[12] Cf. Tucíd., IV 12, 1.

[13] Cf. Tucíd., I 41, 1.

[14] ᾿Αποτείχισις («fortificación») no se testimonia en el libro VII, donde sí se hace referencia a las murallas de Plemirio (cf. VII 22, 1). El término se documenta en Tucíd., I 65, 2, en referencia a Potidea.

[15] Se testimonia en Tucíd., I 143, 5 y II 51, 5.

Cuando alterando la naturaleza de cada uno de éstos 6
transforma los nombres en verbos, construye una frase de la siguiente forma, como cuando en el libro primero escribe sobre la causa de la guerra:

> Τὴν μὲν οὖν ἀληθεστάτην αἰτίαν, λόγῳ δὲ ἀφανεστάτην, τοὺς Ἀθηναίους οἴομαι μεγάλους γινομένους ἀναγκάσαι εἰς τό πολεμεῖν [16].
>
> («La causa más verídica, pero la menos reconocida de palabra, considero que fue que el tamaño que había alcanzado Atenas le obligó a hacer la guerra»).

Quiere decir que, habiendo alcanzado un gran tamaño, los atenienses provocaron la necesidad de la guerra. Los nombres ἡ ἀνάγκη («obligación») y ὁ πόλεμος («guerra») los ha transformado en los verbos ἀναγκάσαι («obligar») y πολεμεῖν («hacer la guerra»).

Cuando intercambia las formas activa y pasiva de los 7
verbos, construye frases de este tipo:

> Οὔτε γὰρ ἐκεῖνο κωλύει ταῖς σπονδαῖς οὔτε τόδε [17].
>
> («Ni aquello se impide con los pactos ni esto»).

Utiliza el verbo κωλύει («impide») en activa en vez de κωλύεται («es impedido»), en pasiva. El significado real de la frase es οὔτε γὰρ ἐκεῖνο κωλύεται ταῖς σπονδαῖς οὔτε τόδε («ni aquello es impedido por los pactos ni esto»).

Y también lo que se dice en el proemio: 2

> Τῆς γὰρ ἐμπορίας οὐκ οὔσης, οὐδ' ἐπιμιγνύντες ἀδεῶς ἀλλήλοις... [18]

---

[16] Cf. Tucíd., I 23, 6.
[17] Cf. Tucíd., I 144, 2.
[18] Cf. Tucíd., I 2, 2.

(«No existiendo el comercio, ni se mezclaban unos con otros libremente...).

Aquí el verbo activo ἐπιμιγνύντες («se mezclaban») ocupa el sitio del pasivo ἐπιμιγνύμενοι («eran mezclados»).

8 Cuando en lugar de la activa usa la pasiva, construye frases de este tipo:

Ἡμῶν δὲ ὅσοι μὲν Ἀθηναίοις ἤδη ἐνηλλάγησαν·[19]

(«Cuantos de nosotros habíamos sido llevados a entablar contactos con los atenienses»).

Quiere decir ἡμῶν δὲ ὅσοι μὲν Ἀθηναίοις συνήλλαξαν («cuantos de nosotros teníamos contactos con los atenienses»), pero prefiere la forma pasiva ἐνηλλάγησαν («habíamos sido llevados a entablar contactos») a la activa συνήλλαξαν («teníamos contactos»). Y lo mismo en lo que viene después:

Τοὺς δ' ἐν τῇ μεσογείᾳ μᾶλλον κατῳκημένους,

(«A los que han sido asentados en el interior...»),

pues en lugar de la forma activa κατῳκηκότας («se han asentado») se prefiere la pasiva κατῳκημένους («han sido asentados»).

9 En lo que respecta a la distinción entre singular y plural, cuando invierte el orden de cada uno de ellos, singular por plural, lo hace así:

Καὶ εἴ τῳ ἄρα παρέστηκεν τὸν μὲν Συρακόσιον, αὐτὸν δὲ οὔ, πολέμιον εἶναι τῷ Ἀθηναίῳ[20],

[19] Cf. Tucíd., I 120, 2.
[20] Cf. Tucíd., VI 78, 1.

(«Y si a alguien se le ocurre que no él, sino el siracusano, es el enemigo del ateniense»).

Quiere decir οἱ Συρακόσιοι («siracusanos») y οἱ Ἀθηναῖοι («atenienses»), pero ha utilizado los dos nombres en singular. Y cuando dice:

Καὶ τὸν πολέμιον δεινότερον ἕξομεν, μὴ ῥᾳδίας αὐτῷ πάλιν οὔσης τῆς ἀναχωρήσεως[21].

(«Y tendremos un enemigo más temeroso si se le dificulta la retirada»).

Ha utilizado οἱ πολέμιοι («enemigos») en singular, no en plural.

Distanciándose de la expresión habitual, utiliza el plural 2
por singular. Se testimonia en el proemio del discurso fúnebre:

Μέχρι γὰρ τοῦδε ἀνεκτοὶ οἱ ἔπαινοί εἰσιν περὶ ἑτέρων λεγόμενοι, ἐς ὅσον ἂν καὶ αὐτός ἕκαστος οἴηται ἱκανὸς εἶναι δρᾶσαί τι ὧν ἤκουσεν[22].

(«Los elogios de otros se soportan en la medida en que cada uno se cree capaz de hacer algo de lo que escucha»).

Aquí ἕκαστος («cada uno») y ἤκουσεν («escucha») están en singular, pero las palabras siguientes se ponen en plural:

τῷ δὲ ὑπερβάλλοντι αὐτὸν φθονοῦντες ἤδη καὶ ἀπιστοῦσιν·

(«Cuando se rebasa este límite, comienzan a tener envidia y desconfían»).

---

[21] Cf. Tucíd., IV 10, 3.

[22] Cf. Tucíd., II 35, 2.

Pues suelen pronunciarse por naturaleza no ante un individuo, sino ante una colectividad.

10 Ejemplos de intercambios entre masculino, femenino y neutro, en contra de la norma establecida, son los siguientes: cuando dice τᾶραχος en vez de ταραχὴ («turbación») empleando la forma masculina en lugar de la femenina[23], y ὄχλος en vez de ὄχλησις («problema»)[24]. En vez de βούλησις («deseo») y δύναμις («fuerza», «poder») dice βουλόμενος («lo que se desea») y δυνάμενος («lo que se puede»), como cuando los atenienses discutían sobre la expedición a Sicilia:

> Οἱ δὲ ᾿Αθηναῖοι τὸ μὲν βουλόμενον οὐκ ἀφῃρέθησαν ὑπὸ τοῦ ὀχλώδους τῆς παρασκευῆς[25],
>
> («Los atenienses no renunciaban a su deseo por lo trabajoso de los preparativos»).

Y cuando habla sobre los tesalios:

> Ὥστε εἰ μὴ δυναστείᾳ μᾶλλον ἢ ἰσονομίᾳ ἐχρῶντο τῷ ἐπιχωρίῳ οἱ Θεσσαλοί·[26]
>
> («De tal modo que si los tesalios no hubieran vivido bajo el autoritarismo sino bajo el igualitarismo según la ley de su país»).

Pues aquí ha convertido el femenino en neutro. Con esta frase lo que quiere decir es ὥστε εἰ μὴ δυναστείᾳ μᾶλλον ἢ ἰσονομίᾳ ἐχρῶντο τῇ ἐπιχωρίῳ οἱ Θεσσαλοί («de tal

[23] La forma masculina no se testimonia en lo que conocemos de Tucídides.

[24] Las dos formas se testimonian indistintamente. En Tucídides la forma femenina aparece en I 73, 2.

[25] Cf. Tucíd., VI 24, 2.

[26] Cf. Tucíd., IV 78, 3.

modo que si los tesalios no hubieran vivido bajo el autoritarismo sino bajo el igualitarismo nacional»).

Y cuando altera el caso de los nombres, los participios y 11
los artículos que los acompañan, construye expresiones de este tipo:

> Σωφροσύνην γὰρ λαβοῦσαι αἱ πόλεις καὶ ἄδειαν τῶν πρασσομένων ἐχώρησαν ἐπὶ τὴν ἄντικρυς ἐλευθερίαν, τῆς ἀπὸ τῶν Ἀθηναίων ὑπούλου εὐνομίας οὐ προτιμήσαντες.[27]
>
> («Pues las ciudades, habiendo adquirido prudencia y seguridad en sus actuaciones, marchan hacia la libertad completa, no respetando ellos la engañosa legislación impuesta por los atenienses»).

Los que construyen sus expresiones de acuerdo con la 2
práctica generalmente aceptada, utilizan el género femenino del participio en concordancia con el género femenino del sustantivo y utilizan el caso acusativo en vez del genitivo de la siguiente forma:

> Σωφροσύνην γὰρ λαβοῦσαι αἱ πόλεις καὶ ἄδειαν τῶν πρασσομένων ἐχώρησαν ἐπὶ τὴν ἄντικρυς ἐλευθερίαν, τὴν ἀπὸ τῶν Ἀθηναίων ὕπουλον εὐνομίαν οὐ προτιμήσασαι[28]
>
> («las ciudades, habiendo adquirido prudencia y seguridad en sus actuaciones, marchan hacia la libertad completa, no respetando ellas la engañosa legislación impuesta por los atenienses»).

[27] Cf. Tucíd., VIII 64, 5.

[28] Cf. Tucíd., VIII 64, 5.

Pero los que construyen masculinos con femeninos, como él ha hecho, y usan genitivos en vez de acusativos, diríamos que cometen un solecismo.

3 Y lo mismo sucede en la siguiente cita:

> καὶ μὴ τῷ πλήθει αὐτῶν καταπλαγέντες·[29]
>
> («y no dejándonos intimidar por su número»)

pues no corresponde construir esta frase con dativo, sino con acusativo: καὶ μὴ τὸ πλῆθος τῶν πολεμίων καταπλαγέντες («no dejando que el número de enemigos nos intimide»). Pues no se dice τῇ παρὰ τῶν θεῶν ὀργῇ φοβεῖσθαι («sentir miedo por la cólera de los dioses»), sino τὴν τῶν θεῶν ὀργήν («de la cólera de los dioses»).

12 La expresión que no respeta la concordancia en los tiempos verbales es del siguiente tipo:

> Καίτοι εἰ ῥᾳθυμίᾳ μᾶλλον ἢ πόνων μελέτῃ, καὶ μὴ μετὰ νόμων τὸ πλέον ἢ τρόπων ἀνδρείας ἐθέλοιμεν κινδυνεύειν, περιγίνεται ἡμῖν τοῖς τε μέλλουσιν ἀλγεινοῖς μὴ προκάμνειν καὶ ἐς αὐτὰ ἐλθοῦσι μὴ ἀτολμοτέροις τῶν ἀεὶ μοχθούντων φαίνεσθαι[30].
>
> («Y si queremos afrontar el peligro con indiferencia más que con precaución, y con el valor que brota no de las leyes sino de nuestro natural carácter, nos sucede que no sufrimos de antemano ante las penalidades que nos van a venir y cuando nos encontramos con ellas nos mostramos no menos valerosos que los que están siempre preparándose»).

Pues aquí ἐθέλοιμεν («queremos») es un verbo que indica futuro, περιγίγνεται («sucede») presente. Hubiera respetado

[29] Cf. Tucíd., IV 10, 2.

[30] Cf. Tucíd., II 39, 4.

la concordancia si hubiera unido περιέσται («sucederá») con ἐθέλοιμεν («queremos»).

⟨Y lo mismo en el siguiente ejemplo: ⟩[31] 2

> Τοῦ τε γὰρ χωρίου τὸ δυσέμβατον ἡμέτερον νομίζω, ὃ μενόντων μὲν ἡμῶν σύμμαχον γίνεται· ὑποχωρήσασι δὲ καίπερ χαλεπὸν ὂν εὔπορον ἔσται[32].
>
> («Considero la inaccesibilidad de la región una ventaja si, manteniéndonos firmes, se convierte en nuestra aliada, pero si retrocedemos, aun siendo escarpada, será fácil de atravesar por nuestros enemigos»).

Γίνεται («se convierte») se refiere al presente, ἔσται («será») al futuro. La construcción es inconsistente en lo que respecta al uso de los casos, pues utiliza en genitivo el participio μενόντων («manteniendo») y el pronombre ἡμῶν («nosotros»), pero en dativo ὑποχωρήσασιν («retrocedemos»), pero hubiera sido más adecuado utilizar éste último en el mismo caso.

Cuando hace una transferencia del significado al signifi- 13
cante o del significante al significado, construye enunciados así:

> Τῶν δὲ Συρακοσίων ὁ δῆμος ἐν πολλῇ πρὸς ἀλλήλους ἔριδι ἦσαν[33].
>
> («El pueblo de los siracusanos, unos contra otros, se encontraban en gran discordia»).

Habiendo puesto primero el sustantivo singular ὁ δῆμος («pueblo»), separa de él el enunciado hacia el significado que es plural, los siracusanos:

---

[31] Conjetura de AUJAC.

[32] Cf. TUCÍD., IV 10.3

[33] Cf. TUCÍD., VI 35.1.

2 Y de nuevo:

> Λεοντῖνοι γὰρ ἀπελθόντων Ἀθηναίων ἐκ Σικελίας μετὰ τὴν σύμβασιν, πολίτας τε ἐπεγράψαντο πολλοὺς καὶ ὁ δῆμος ἐπενόει τὴν γὴν ἀναδάσασθαι[34].
>
> («Los leontinos, después de que los atenienses abandonaron Sicilia tras la convención, reclutaron muchos ciudadanos y el pueblo decidió redistribuir la propiedad de la tierra»).

Del plural Λεοντῖνοι («los leontinos») cambia al singular ὁ δῆμος («el pueblo») [***][35].

14 Trata cosas como si fueran personas, como en el arenga de los corintios a los lacedemonios. Considerando el orador corintio que los gobernantes del Peloponeso deben mantener el prestigio a los ojos de las ciudades de fuera tal como lo recibieron de sus padres, dice lo siguiente:

> Πρὸς τάδε βουλεύεσθε εὖ, καὶ τὴν Πελοπόννησον πειρᾶσθε μὴ ἐλάσσον᾿ ἐξηγεῖσθαι ἢ οἱ πατέρες ὑμῖν παρέδοσαν[36].
>
> («Por ello tomad una determinación acertada e intentad conducir un Peloponeso no menor en importancia al que vuestros padres os dejaron»).

Ahora ha utilizado ἐξηγεῖσθαι («conducir») en el sentido de προάγειν ἔξω τὴν Πελοπόννησον ἡγουμένους αὐτῆς («guiar el Peloponeso como gobernantes»). Esto es imposible que se refiera al territorio, pero puede aplicarse a su reputación y sus recursos naturales y eso es lo que quiere decir.

---

[34] Cf. TUCÍD., V 4, 2.

[35] Laguna indicada por KRÜGER.

[36] Cf. TUCÍD., I 71, 7.

Las cosas se presentan en lugar de personas de la si- 2
guiente forma, por ejemplo, en el discurso pronunciado por el embajador corintio ante los lacedemonios, cuando compara el carácter de los atenienses y los lacedemonios:

> Οἳ μὲν γε νεωτεροποιοὶ καὶ ἐπινοῆσαι ὀξεῖς καὶ ἐπιτελέσαι ἔργῳ ὃ ἂν γνῶσιν· ὑμεῖς δὲ τὰ ὑπάρχοντά τε σῴζειν καὶ ἐπιγνῶναι μηδὲν καὶ ἔργῳ οὐδὲ τὰ ἀναγκαῖα ἐξικέσθαι [37].
>
> («Ellos son innovadores, rápidos a la hora de concebir planes y llevar a cabo lo que han decidido. Vosotros estáis más predispuestos a conservar lo que tenéis y no hacer nada nuevo y a no afrontar incluso lo necesario»).

Hasta aquí la estructura de la frase mantiene la coherencia,
pues en los dos casos se habla de personas. A continuación, 3
en la segunda de las partes, se cambia el enunciado y en vez de personas se utiliza una cosa para referirse a los lacedemonios cuando afirma:

> Αὖθις δὲ οἳ μὲν καὶ παρὰ δύναμιν τολμηταὶ καὶ παρὰ γνώμην κινδυνευταὶ καὶ ἐν τοῖς δεινοῖς εὐέλπιδες· τὸ δὲ ὑμέτερον τῆς τε δυνάμεως ἐνδεᾶ πρᾶξαι τῆς τε γνώμης μηδὲ τοῖς βεβαίοις πιστεῦσαι [38].
>
> («A su vez ellos son osados por encima de sus fuerzas y se arriesgan por encima de lo razonable y optimistas en los momentos difíciles, pero lo vuestro es actuar por debajo de vuestras fuerzas y no confiar en la seguridad de vuestro razonamiento»).

Τὸ ὑμέτερον («lo vuestro») sustituye a ὑμεῖς («vosotros»), la cosa en vez de la persona.

---

[37] Cf. Tucíd., I 70, 2.

[38] Cf. Tucíd., I 70, 3.

15 En sus entimemas y períodos los paréntesis, que son numerosos y a duras penas llegan al final, por lo que su lenguaje resulta difícil de seguir, son muchos a lo largo de toda su historia. Basta poner dos ejemplos tomados del proemio, el primero, cuando muestra la penuria de la Grecia arcaica y presenta sus causas:

> Τῆς γὰρ ἐμπορίας οὐκ οὔσης, οὐδὲ ἐπιμιγνύντες ἀδεῶς ἀλλήλοις οὔτε κατὰ γῆν οὔτε διὰ θαλάσσης, νεμόμενοί τε τὰ αὐτῶν ἕκαστοι ὅσον ἀποζῆν καὶ περιουσίαν χρημάτων οὐκ ἔχοντες οὔτε γῆν φυτεύοντες, ἄδηλον ὂν πότε τις ἐπελθὼν καὶ ἅμ᾽ ἀτειχίστων ὄντων ἄλλος ἀφαιρήσεται, τῆς τε ἀναγκαίου τροφῆς πανταχοῦ ἂν ὁμοίως ἐπικρατήσειν οἰόμενοι οὐ χαλεπῶς ἀνίσταντο[39].
>
> («Dado que no había comercio alguno ni se comunicaban libremente unos con otros ni por tierra ni por mar, cultivaban cada uno su tierra sólo para sobrevivir y no tenían superávit de bienes, no sembraban la tierra, no sabiendo a ciencia cierta cuando algún otro les iba a robar atacándoles, al no haber fortificación alguna. Creyendo que en cualquier parte iban a abastecerse de igual modo de lo necesario, emigraban sin dificultad»).

Si hubiese añadido al primer período οὐ χαλεπῶς ἀνίσταντο («emigraron sin dificultad»), y construido la frase así: τῆς γὰρ ἐμπορίας οὐκ οὔσης, οὐδ᾽ ἐπιμιγνύντες ἀδεῶς ἀλλήλοις οὔτε κατὰ γῆν οὔτε διὰ θαλάσσης, νεμόμενοι δὲ τὰ ἑαυτῶν ἕκαστοι ὅσον ἀποζῆν, οὐ χαλεπῶς ἀνίσταντο («emigraban sin dificultad dado que no había comercio alguno ni se mezclaban libremente unos con otros ni por tierra ni por mar, cultivaban cada uno su tierra sólo para sobrevivir, emigraban sin dificultad»), hu-

[39] Cf. Tucíd., I 2, 2.

biera presentado más claro el sentido, pero mediante la inserción de un número extenso de paréntesis lo hace oscuro y difícil de seguir.

El segundo, cuando trata la invasión del Ática por parte 2
de Euristeo:

> Εὐρυσθέως ἐν τῇ Ἀττικῇ ὑπὸ Ἡρακλειδῶν ἀποθανόντος, Ἀτρέως δὲ μητρὸς ἀδελφοῦ ὄντος αὐτῷ, καὶ ἐπιτρέψαντος, Εὐρυσθέως, ὅτ' ἐστράτευε, Μυκήνας τε καὶ τὴν ἀρχὴν κατὰ τὸ οἰκεῖον Ἀτρεῖ· τυγχάνειν δὲ αὐτὸν φεύγοντα τὸν πατέρα διὰ τὸν Χρυσίππου θάνατον· καὶ ὡς οὐκέτι ἀνεχώρησεν Εὐρυσθεύς, βουλομένων καὶ τῶν Μυκηναίων φόβῳ τῶν Ἡρακλειδῶν, καὶ ἅμα δυνατὸν δοκοῦντα εἶναι καὶ τὸ πλῆθος τεθεραπευκότα τῶν Μυκηναίων τε καὶ ὅσων Εὐρυσθεὺς ἦρχεν τὴν βασιλείαν Ἀτρέα παραλαβεῖν[40].
>
> («Al morir Euristeo en el Ática a manos de los Heraclidas y siendo hermano de su madre Atreo, y confiando Euristeo, cuando se marchaba de campaña, el reino de Micenas por su parentesco a Atreo —coincidía que éste había huido de su padre por el asesinato de Crisipo—. Cuando Euristeo no regresó más, los habitantes de Micenas, porque lo deseaban y por miedo a los Heraclidas, y al mismo tiempo porque parecía que era poderoso y se había granjeado el favor del pueblo entregaron a Atreo el reino de Micenas y cuanto Euristeo gobernaba»).

Cuando la ordenación de los entimemas resulta tortuosa, 16
enmarañada, rebuscada, adopta en él la siguiente forma. La frase es del discurso fúnebre:

> Τὴν δὲ τῶν ἐναντίων τιμωρίαν ποθεινοτέραν αὐτῶν λαβόντες, καὶ κινδύνων ἅμα τόνδε κάλλιστον νομίσαντες, ἐβουλήθησαν τοὺς μὲν τιμωρεῖσθαι τῶν δ' ἐφίεσθαι,

[40] Cf. Tucíd., I 9, 2.

ἐλπίδι μὲν τὸ ἀφανὲς τοῦ κατορθώσειν ἐπιτρέψαντες, ἔργῳ δὲ περὶ τοῦ ἤδη ὁρωμένου σφίσιν αὐτοῖς ἀξιοῦντες πεποιθέναι· ἐν τῷ ἀμύνεσθαι παθεῖν μᾶλλον ἡγησάμενοι ἢ ἐνδόντες σῴζεσθαι, τὸ μὲν αἰσχρὸν τοῦ λόγου ἔφυγον, τὸ δ' ἔργον τῷ σώματι ὑπέμειναν, καὶ δι' ἐλαχίστου καιροῦ τύχης ἅμα ἀκμῇ τῆς δόξης μᾶλλον ἢ τοῦ δέους ἀπηλλάγησαν[41].

(«Considerando como lo más deseable el castigo de los enemigos y creyendo que al mismo tiempo éste era el más bello de los riesgos, decidieron vengarse de los que les atacaban, confiando a la esperanza la incertidumbre de su acierto, pero optando en la acción por fiarse de sí mismos frente a lo que ya tenían delante. Estimando que es preferible sufrir defendiéndose que salvarse cediendo, escaparon de una fama vergonzosa, hicieron frente al peligro con su cuerpo y mediante un mínimo giro de su suerte, en su mejor momento de gloria más que de miedo, desaparecieron»).

2 Del mismo estilo es también el pasaje en el que el historiador se ocupa de Temístocles en el libro primero:

Ἦν γὰρ ὁ Θεμιστοκλῆς βεβαιότατα δὴ φύσεως ἰσχὺν δηλώσας καὶ διαφερόντως τι ἐς αὐτὸ μᾶλλον ἑτέρου ἄξιος θαυμάσαι. Οἰκείᾳ γὰρ ξυνέσει, καὶ οὔτε προμαθὼν εἰς αὐτὴν οὐθὲν οὔτ' ἐπιμαθών, τῶν τε παραχρῆμα δι' ἐλαχίστης βουλῆς κράτιστος γνώμων καὶ τῶν μελλόντων ἐπὶ πλεῖστον τοῦ γενησομένου ἄριστος εἰκαστής. Καὶ ἃ μὲν μετὰ χεῖρας ἔχοι, καὶ ἐξηγήσασθαι οἷός τε· ὧν δὲ ἄπειρος εἴη, κρῖναι ἱκανῶς οὐκ ἀπήλλακτο. Τό τε ἄμεινον ἢ χεῖρον ἐν τῷ ἀφανεῖ ἔτι προεώρα. Καὶ τό ξύμπαν εἰπεῖν, φύσεως μὲν δυνάμει,

[41] Cf. Tucíd., II 42, 4.

μελέτης δὲ βραχύτητι, κράτιστος δὴ οὗτος αὐτοσχεδιάζειν τὰ δέοντα ἐγένετο[42].

(«Era Temístocles un hombre que mostraba con rotundidad la entereza de su naturaleza y era por ello digno de admiración más que ningún otro. Pues por su inteligencia innata, no habiéndose preparado ni antes ni después, era excelente en las decisiones apremiantes tras una mínima reflexión y el mejor para anticipar lo que iba a ocurrir a largo plazo. Y cualquier cosa que tuviera entre las manos, era capaz de exponerla. En lo que no había tenido experiencia, no dejaba de juzgarlo convenientemente. Preveía lo bueno y lo malo cuando todavía era incierto. Y en definitiva, por la fuerza de su naturaleza y por la rapidez con que se preparaba, era excelente para improvisar lo que hiciera falta»).

Se testimonian en el historiador figuras retóricas pueri- 17
les del tipo de la antítesis, la asimilación y paralelismo, de las que abusaron los de la escuela de Gorgias, pero que no convienen en absoluto a este estilo, caracterizado por su marcha austera y su alejamiento de la ostentación. Por ejemplo:

Φαίνεται γὰρ ἡ νῦν καλουμένη Ἑλλὰς οὐ πάλαι βεβαίως οἰκουμένη[43].

(«En efecto, parece que la que hoy llamamos Grecia no estaba habitada antiguamente de manera estable»).

Y también:

Οἱ μὲν καὶ παρὰ δύναμιν τολμηταὶ καὶ παρὰ γνώμην κινδυνευταὶ καὶ ἐν τοῖς δεινοῖς εὐέλπιδες· τὸ δ᾽ ὑμέτερον τῆς τε δυνάμεως ἐνδεᾶ πρᾶξαι τῆς τε γνώμης μηδὲ τοῖς

[42] Cf. Tucíd., I 138, 3. Cf. *supra (Am. 2* 4, 1).

[43] Cf. Tucíd., I 2, 1.

βεβαίοις πιστεῦσαι, τῶν δέ δεινῶν μηδέποτε οἴεσθαι ἀπολυθήσεσθαι[44].

(«Ellos son osados más allá de su fuerza y se arriesgan más allá de la reflexión y en los momentos difíciles, optimistas. Pero vuestro carácter os lleva a actuar por debajo de vuestra fuerza y a no confiar ni en las reflexiones seguras, a no creer jamás que tendréis éxito en los momentos difíciles»).

Y cuando al describir las desgracias que asolan Grecia por las revueltas internas, escribe lo siguiente:

Τόλμα μὲν γὰρ ἀλόγιστος ἀνδρεία φιλέταιρος ἐνομίσθη, μέλλησις δὲ προμηθὴς δειλία εὐπρεπὴς, τὸ δὲ σῶφρον πρόσχημα τοῦ ἀνάνδρου, καί τὸ εἰς ἅπαν ξυνετὸν ἐπί πᾶν ἀργὸν[45].

(«La osadía irracional se consideraba valentía leal a la patria, la cautela prudente cobardía disimulada, la sensatez, pretexto de falta de coraje y la inteligencia para todo, inutilidad para todo»).

Se podrían encontrar muchos otros ejemplos de este tipo a lo largo de toda su historia, pero éstos bastan para mi demostración.

2 Aquí tienes, querido Ameo, observaciones comentadas de cada uno de los puntos del tratado general, tal como reclamabas.

---

[44] Cf. Tucíd., I 70, 3.

[45] Cf. Tucíd., III 82, 4.

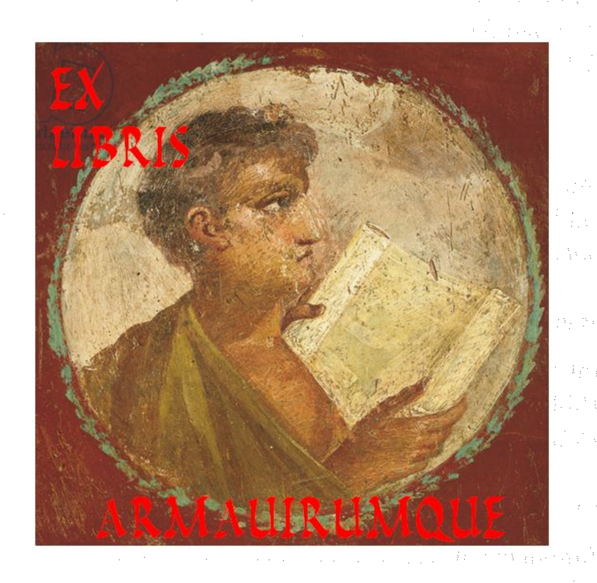
ÍNDICE DE PASAJES Y OBRAS CITADAS*

* *Comp.: Sobre la composición literaria. Din.: Sobre Dinarco. Am.* I: *Primera carta a Ameo. Pomp.: Carta a Pompeyo Gémino. Am.* II: *Segunda carta a Ameo.*

ÍNDICE DE TÉRMINOS TÉCNICOS

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

ÍNDICE GENERAL


EX
LIBRIS
ARMAUIRUMQUE